
Samter
Berlin
Ex
Xaver
Schar
wen
ka

Der Pianist

oder

die Kunst des Clavierspiels

in ihrem Gesammtumfange theoretisch-praktisch

dargestellt.

Ein Lehr- und Handbuch für Alle, welche Clavier spielen und diese Kunst lehren oder lernen, jedoch mit besonderer Rücksicht auf Dilettanten,

von

G. Schilling.

Zweite neu durchgesehene Ausgabe.

Osterode,
Verlag von A. Sorge.
1854.

Vorwort

zur ersten Ausgabe.

Vergleicht man mit Unbefangenheit diese meine Clavierschule mit den vielen anderen Lehrbüchern der Clavierspielkunst, die vorliegen und die mir alle, bis zu der „Methode aller Methoden" herauf, recht wohl bekannt sind, so — hoffe ich — wird man sich auch von dem Vorzuge bald überzeugen, den dieselbe vor diesen ihren so höchst zahlreichen Schwestern anspricht. Ihr Hauptzweck ist, den Dilettanten nützlich zu werden. Sie will dieselben aber nicht etwa blos abrichten, sondern möchte sie gern bilden, und gründlich bilden. Schloß sie daher die wissenschaftliche Speculation aus, so behielt sie doch die Wissenschaft selbst bei, und stellte Alles in so einfacher, leicht faßlicher Weise dar, als es nach meinem Dafürhalten dem Schüler vorgetragen werden muß, wenn es ungeachtet all' seiner Nothwendigkeit nützen soll. Doch konnte sie sich, um eben desselben Zweckes willen, auch nicht etwa beschränken auf ein bloßes Vorsagen oder — wenn ich mich so ausdrücken darf — Zeigen und Vormachen.

Aller Etudenkram, wovon die meisten Schulen voll und gewöhnlich auch allein nur so dickleibig geworden sind, scheint mir Nichts zu nützen, wenn ihn nicht das wirklich belehrende Wort begleitet. Für die Bildung des bloßen Mechanismus bietet die tägliche Praxis schon Mittel und Raum genug und braucht die „Schule" als solche sich nicht zu opfern. Sie hat einer sol=

chen Bildung nur das Leben und die Seele einzuhauchen, und thut sie mehr, so thut sie zu Viel oder zu Wenig, wie man will: zu Viel in praktischer, und zu Wenig in theoretischer Hinsicht. Ich habe in der Einleitung, wo ich von der Art und Weise des Clavierunterrichts rede, alle die Gegenstände aufgezählt, welche auf den Plan dieses Unterrichts gehören, und nicht auch so obenhin blos meine desfallsige Ansicht ausgesprochen, sondern dieselbe mit Gründen belegt. Indem sich dieselbe auf Natur und Wesenheit, auf Zweck und Beruf des Instruments stützte, gab sie dem Buche zugleich seinen Umfang. Vielleicht daß er größer ist, als der jeder anderen bis jetzt erschienenen Clavierschule, ungeachtet der geringeren Bogenzahl. Es kommt dieses Verhältniß von dem Bestreben her, über das Unwesentliche nicht das Wesentliche zu vernachlässigen. Die zu übende Note ist das Unwesentliche, das belehrende Wort allein das Wesentliche einer Schule. Ich will mich nicht weiter auslassen über den Gegenstand; dem Verständigen genügt die leise Andeutung, um weiter nachzudenken und zu schließen. Eine Schule hat Alles zu lehren, was sich auf ihren Gegenstand bezieht, sonst ist sie nicht Schule. Sie darf Nichts Anderen anheim geben, und hätte sie noch so Vieles und so Mancherlei mit anderen Kunst- und Lehrzweigen gemein. Bleibt ihr doch zudem auch Eigenthümliches genug, um der Lehre von solchen allgemein bezüglichen Gegenständen in der besonderen Richtung, in welcher sie sie vorträgt, immer zugleich ein besonderes Interesse und eine eigenthümliche Form zu geben. Ich sage dies z. B. in Bezug auf den ganzen ersten oder allgemeinen Theil, dessen Inhalt man in jeder sogenannten Musiklehre findet, nur nicht in dieser speziell bezüglichen Form, und der hier dessenungeachtet nicht fehlen durfte, um der „Schule" nicht das dürftige Aussehen zu geben, in welchem sie noch eine andere Schule

neben sich fordert. Der bloße Mechanismus für sich kann nicht, wie die Meisten bisher irrig glaubten, Gegenstand, sondern nur Folge, Wirkung einer Schule seyn.

Alles, was nur irgend dem Clavierspieler als solchem zu können und zu wissen nothwendig ist, sollte das Buch demnach und zwar auf eine Weise vortragen und lehren, die es, ohne ihm zugleich auch nur das Geringste von den Geheimnissen seiner Kunst zu verschließen, namentlich dem Dilettanten zu einem angenehmen, treuen, redlichen, gewissenhaften und sicheren Führer auf dem langen Wege seiner praktischen Übungen macht: ob es glücklich genug war, die Kraft in sich zu sammeln, welche es ihm nun, da es vollendet ist, möglich macht, diese und eine solch' große, hohe Aufgabe zu lösen, — wer kann das entscheiden? — ich nicht, nicht sein Schöpfer, sondern allein seine Zukunft, die uns wieder erzählt von dem Nutzen, den es stiftete. Möchte sie eine so freundliche seyn, als der Wille zu ihrem Werke gut war!

Die Accordenlehre, welche das letzte Capitel des zweiten oder besonderen Theils ausfüllt, nahm ich aus dem Anhange zu meiner „Musikwissenschaft". Man tadele mich deshalb nicht, denn jeder Vorwurf könnte doch zum Höchsten nur eine Liebe zu Bequemlichkeit treffen, welche mir gleichwohl nicht eigen ist. Der Gegenstand war ein und derselbe und hier hatte ich ihn als einen wesentlichen erkannt, während ich ihn dort nur als einen gutwillig und freigebig zugefügten betrachten durfte: welchen Zweck hätte ein Ändern der bloßen Form seines Vortrags haben sollen oder können? — zumal ich mich glaubte für überzeugt halten zu dürfen, daß die einmal gegebene Form die beste, weil klarste, übersichtlichste und doch zugleich auch hellste, durchsichtigste ist. — Ja bestimmen, nöthigen mußte mich diese Überzeugung sogar, unangetastet zu lassen, was einmal vollendet war.

Weitere Bemerkungen über Form, Umfang und Inhalt scheinen mir überflüssig: Zweck und Geist des Clavierunterrichts bestimmten sie, und über diese legte ich meinen Glauben ausführlich genug in der Einleitung nieder, um daraus auf jene schließen zu können.

Stuttgart im August 1843.

Vorwort
zur zweiten Ausgabe.

Die Zukunft des Buchs war — wenigstens keine unfreundliche. Die Kritik, so weit solche mir zu Gesicht gekommen, nahm es eben so nachsichtsvoll als sein Publicum bereitwillig auf, und Wen ich aus diesem höre, — er versichert mich, es mit vielem Nutzen gebraucht zu haben. Wie gern unterziehe ich mich daher einer neuen Durchsicht des Werkes, damit es abermals hinausgehe und lehre Jeglichem, der ihm das Ohr leiht. Möchte ich um unsrer Kunst willen, daß dies Viele, Alle wären, so liegt der Grund lediglich in der betrübenden Seichtigkeit, in welcher sich mit einem großen Theile des Virtuosenthums der Dilettantismus immer noch bewegt. „Es sieht wahrlich faul, sehr faul aus in diesem Hause." Das haben die Abrichtungsmethoden die Schuld, von denen ich oben gesprochen. Es müssen denselben Lehrmethoden entgegengesetzt werden. Ich meine, daß auch dieses Buch, welches nunmehr ziemlich gereinigt von seinen früheren vielen Druck- und andern Fehlern in die Welt tritt, sein Scherflein dazu beiträgt.

Stuttgart im März 1854.

Schilling.

Inhaltsübersicht.

Einleitung.

Erster
oder
allgemeiner Theil,
enthaltend
die Lehre von den zum Clavierspiel insbesondere nothwendigen allgemein=musikalischen Kenntnissen
oder
des Pianisten allgemeine Musiklehre.

Zweiter

oder

specieller Theil,

enthaltend

die Lehre von der Kunst des Clavierspiels insbesondere

oder

die eigentliche Clavierschule.

Druckfehler,

welche wegen der weiten Entfernung des Druckorts vom Wohnorte des Verfassers entschuldigt und verbessert werden mögen.

Seite 4 Zeile 8 von unten lies abgeschwellt statt abgeschnellt.
= 8 = 5 u. 6 von oben lies konnten und mußten statt konnte und mußte.
= 9 = 2 v. o. fehlt hinter „übrigens" das Wort dauerte.
= 10 = 17 v. u. lies Docken statt Decken.
= 11 = 3 v. o. = in statt im.
= — = 18 v. u. = Geklimper statt Geklimme.
= 12 = 5 v. u. = Roller statt Reller.
= 16 = 9 v. o. = nimmerhin statt immerhin.
= 18 = 4 v. o. = der Töne statt den T.
= 21 = 9 v. u. = Pantaleon statt Pantadeon.
= 27 = 8 v. o. nur statt nun.
= 28 = 11 v. o. fehlt hinter „vollständige" das Wort Clavierunterrichtslehre.
= 30 = 15 v. o. lies derselben statt desselben.
= 33 = 1 v. o. = Nun statt Nur.
= — = 9 v. o. = Neumen statt Numern.
= 36 = 16 v. u. fehlt hinter „Festigung" das Wort dieses.
= 39 = 11 v. o. lies der statt das keine ꝛc.
= 42 = 8 v. o. = ist nicht selten statt ist selten.
= 43 = 11 v. o. fehlt hinter „Gelegenheit" dazu.
= — = 20 v. o. lies oben statt eben.
= — = 21 u. 22 v. o. lies Lehren statt Lehrer.
= 46 = 12 v. o. lies von statt an.
= 49 = 22 v. o. = oben statt eben.
= 50 = 10 v. u. = verband statt erkannt.
= 53 = 12 v. o. = nur üben statt nun über.
= 59 = 5 v. u. = einer statt eine.
= 61 = 20 v. o. = Höhe nach statt blos Höhe.
= 64 = 7 v. o. = so muß statt blos muß.
= 67 = 15 v. o. = neben und noch statt eben und nach.
= 68 = 17 v. o. = aber statt als.
= 72 = 17 v. o. = einen statt ein.
= 73 = 1 v. o. = diesebe statt dieselben.
= 79 = 1 v. u. = keines jener M. statt keines M.
= 81 = 1 v. u. = Hat statt Hatte.
= 86 = 14 v. u. = oberwärts statt abwärts.
= 94 = 15 v. u. muß das aber hinter „Punkten" weg.
= 97 = 14 v. o. lies Unterlegung statt Überlegung.

Seite	103	Zeile	6 v. o.	lies	den statt der.
"	104	"	2 v. o.	"	das " des.
"	105	"	1 v. o.	"	in der Buchstabenreihe b statt h.
"	121	"	15 v. o.	"	innerhalb der statt innerhalb in der 2c.
"	122	"	9 v. o.		fehlt hinter „schwächere" das Wort Momente.
"	127	"	4 v. u.		muß das sie weg.
"	137	"	12 v. o.	lies	welchem statt welchen.
"	139	"	10 v. u.	"	letztre statt letztrer.
"	140	"	3 v. o.	"	des statt der.
"	141	"	10 v. u.	"	sollen statt soll.
"	149	"	9 v. o.	"	noch statt nach poco 2c.
"	163	"	5 v. u.	"	bewegt. Darnach statt bewegt, darnach.
"	165	"	5 v. u.	"	diesen statt dieser.
"	168	"	19 v. o.		fehlt vor „anders" die nicht, und hinter „beseitigen" sind.
"	171	"	12 v. u.		fehlt vor „den zweiten" das Wort unter.
"	198	"	18 v. o.		fehlt hinter „beide" das Wort Hände.
"	208	"	6 v. u.	lies	also statt als.
"	209	"	8 v. u.	"	rein statt wie.
"	211	"	3 v. u.		müssen die Worte „von der musikalischen" weg.
"	236	"	15 v. o.	lies	Schnellzer statt Schnellger.
"	237	"	2 v. u.	"	Vorhalte statt Vorhalter.
"	239	"	9 v. u.		fehlt hinter „melodische" das Wort Ausdruck.
"	—	"	6 v. u.	lies	Hülfstöne statt Haupttöne.
"	249	"	15 v. o.	"	künstlerischen statt künstlichen.
"	253	"	16 v. u.	"	sogleich statt zugleich.
"	270	"	17 v. o.	"	eines statt einen.
"	271	"	13 v. u.	"	Execution statt Executive.
"	276	"	2 v. o.	"	eine oder statt oder eine.
"	—	"	13 v. o.	"	dem statt den.
"	296	"	3 v. u.	"	nun statt nur.
"	297	"	4 v. u.	"	Leseübung statt Lehrübung.
"	299	"	13 v. o.	"	nun statt nur.
"	301	"	17 v. o.	"	Lese= statt Lehr=
"	307	"	4 v. u.		muß hinter „Unterschied" ist stehen.
"	308	"	2 v. u.		ist nach „nur" an einzuschalten.
"	335				muß die Note a im Basse des ersten Beispiels g heißen.

Einleitung.

I.

Geschichte und Beschreibung der verschiedenen Clavier-Instrumente.

Die Überschrift betreffend glaube ich mich zuvörderst gegen ein Mißverständniß verwahren zu müssen. Zu der Classe der Clavier-Instrumente überhaupt nämlich gehören genau genommen alle diejenigen Instrumente, die — um bei dem Worte stehen zu bleiben — eine Claviatur (Claves) haben oder bei denen der Ton mittelst Niederdrucks (Anschlags) dieser Claves (Tasten) erzeugt wird, also außer dem eigentlichen Clavichord und Pianoforte z. B. auch die Orgel, die Physharmonica, das Harmonichord, Äolodicon, die Tastenharmonica, das Terpodion &c., und sonach könnte man, wenn ich eine „Geschichte und Beschreibung der verschiedenen Clavier-Instrumente" zu geben verspreche, diese Lehre auch unausnahmlich auf alle solche, mit einer Claviatur versehene Instrumente ausgedehnt erwarten wollen; jedoch daß ich bei dem Ausdrucke „verschiedene Clavier-Instrumente" hier nur die eigentlichen, die auf das Princip des richtiger und bestimmter sogenannten Clavichords gebauten oder daraus hervorgegangenen Clavier-Instrumente, jene Claviere, Pianoforte's und Flügel im Auge habe, welche gegenwärtig als die vollkommensten und geschicktesten Repräsentanten unsers gesammten musikalischen Orchesters allgemein das nächste, geliebteste und vorzüglichste Organ der Haus-Instrumental-Musik im strengen Sinne des Worts ausmachen, geht schon aus der Stellung hervor, die ich der Abhandlung als einem Theil der Einleitung zu einer Pianoforte-Schule anweise, und wie „verschieden" in der That auch diese eigentlichsten Clavier-Instrumente hinsichtlich ihres Baues, ihrer Behandlung &c. unter sich sind und seyn können, so daß also der Ausdruck keineswegs als vielleicht unpassend angesehen werden darf, mag die nachfolgende Beschreibung derselben selbst näher darthun.

Darin sind alle (ihrer Hauptgattung nach) genannten eigentlichen Clavier-Instrumente (Clavichord, Pianoforte, Flügel) sich gleich, daß ihr Ton erzeugt wird durch Metallsaiten, die über einem Resonanzboden lie-

gen, mittelst beweglicher Wirbel mehr oder weniger angespannt und dadurch gestimmt, und dann mittelst angeschlagener Tasten in Vibration gesetzt werden; allein über diese erste Grundlage, diese unveränderliche Wesentlichkeit ihres tonerzeugenden Mechanismus hinaus findet sowohl in Ansehung der Construktion ihres ganzen Baues und der Construktion der einzelnen Theile desselben als in Ansehung der Behandlung ihrer tonerregenden Körper beim Spiel wieder ein sehr erheblicher Unterschied und dieser auch nicht etwa blos unter ihnen nach Seiten ihrer Gattung, sondern sogar auch unter den Instrumenten ein und derselben Gattung statt. Clavichord, Pianoforte und Flügel — alle drei sind Clavier-Instrumente im eigentlichsten Sinne des Worts, weil ihr Ton sich in gleicher Gestalt (auf angegebene Weise) erzeugt, ihr Organismus im Wesentlichen nach ein und demselben Princip construirt ist; indessen das Clavichord sowohl als das Pianoforte und der Flügel behaupten nichts desto weniger für sich wieder eine gewisse Selbstständigkeit, die alle drei von einander als besondere Gattungen scheidet, weil, jener allgemeinen Gleichartigkeit ungeachtet, im Besondern das eine so, das andere wieder anders gebaut, construirt ist und behandelt seyn will, und außerdem auch haben wir endlich noch eben sowohl Clavichords als Pianoforte's und Flügel von verschiedener Art, die, wenn sie auch in der Behandlung sich gleich bleiben, doch hinsichtlich ihres äußeren Baues mehr oder weniger von einander abweichen.

Das Clavichord.

Das Clavichord, das auch wohl im Besondern schlechtweg Clavier (Clavecin) genannt zu werden pflegt, weil es früher, vor Erfindung des Pianoforte, lange Zeit, Jahrhunderte hindurch, das einzige eigentliche Clavierinstrument war, — dieses Instrument zunächst besteht in einem tafelförmigen Kasten, gemeiniglich von Tannenholz, dessen Länge etwa 5′ 9 bis 10″, dessen Breite 1′ 9″ bis 2′, und dessen Höhe um 7 oder 8″ beträgt. Dieser Kasten, der, wie beim Pianoforte, unmittelbar auf Füßen oder auf einem besondern, von Füßen getragenen Gestelle ruht, ist in zwei, nicht ganz gleiche Haupträume getheilt, von denen der größere, der sich linker Hand befindet, die Tastatur und die Anhängeleisten der Saiten, der kleinere, welcher sich auf der rechten Seite befindet, aber den Resonanzboden mit dem Stege und am äußersten Ende den sogenannten Stimmstock oder diejenige starke Leiste von hartem Holz enthält, in welcher die Wirbel stehen, um die die Saiten gewickelt sind, damit dieselben durch Auf- oder Abwickeln höher oder tiefer gestimmt werden können. Daß der Resonanzboden unter der ganzen Saitenfläche her, also vom Stimmstock bis zu den Anhängeleisten sich erstreckt, ist eine neuere Erfindung, die aber

noch nicht allgemein für gut gehalten wird, da die größere Kraft und Stärke des Tones, die allerdings dadurch bewirkt wurde und aus natürlichen Gründen bewirkt werden mußte, nicht bei Jedermann den Vorzug vor derjenigen größeren Zartheit und Sangbarkeit finden will, die der Ton des Instruments unbestreitbar hat, wenn der Resonanzboden nur von dem Stimmstock aus bis zu den Tasten und zu der Anhängeleiste reicht. Diese Anhängeleiste befindet sich der Claviatur gerade gegenüber an der hinteren Wand des linken Raumes und ist bei den Baßsaiten also auf der äußersten linken Seite, breiter und stärker als bei den Discantsaiten rechter Hand. Der Steg auf dem Resonanzboden ist, wie beim Pianoforte, beinahe in der Form eines gezogenen lateinischen S gebogen. Der Stimmstock, in gleicher Stärke an der rechten Seitenwand fortlaufend, biegt sich bei den höheren Tönen, um die zunehmende Kürze der Saiten derselben zu befördern, in einem stumpfen Winkel nach der linken Hand zu. Der Resonanzboden, um seiner Festigkeit willen, die der Elasticität durchaus nicht schadet, im Gegentheil dieselbe noch mehr befördert, mit queer übergeleimten kleinen Rippen und Stegen versehen, muß mit größter Sorgfalt, d. h. namentlich sehr eben, fest und dennoch innerlich sehr vibrationsfähig, gearbeitet seyn und enthält häufig niedlich verzierte Schalllöcher, die eine Verbindung der äußern mit der innern Luft möglich machen und dadurch, gleich den F-Löchern in dem Resonanzboden der Geigen und dem Schallloche in dem der Lauten-Instrumente, zur Verstärkung des Klanges beitragen. Die Saiten sind durchschnittlich von Messingdraht und im Ganzen schwach. Je zwei und zwei davon fallen auf einen Ton, weshalb man den Bezug zweichörig nennt. Die Saiten der tiefsten anderthalb Octaven sind, um ihre Schwingungen des tieferen Tones willen zu erweitern, mit feinem Silber- oder Messingdraht übersponnen. Dennoch treten dieselben hinsichtlich der Klangstärke vor den höheren Tönen zurück, und um dies zu verhüten hat man jedem tieferen Baßchore auch wohl noch eine dritte kürzere und feinere Saite unterhalb zugefügt, die in die Octav gestimmt wird und daher das O c t ä v c h e n genannt zu werden pflegt. Die Wirbel dieser Octävchen stehen, weil sie eigens gestimmt werden müssen, nicht in dem eigentlichen Stimmstocke, sondern links in der Anhängeleiste zwischen den Anhängestiften der eigentlichen Baßsaiten. Unmittelbar vor dieser Leiste sind die Saiten, mit schmalen Tuchstreifen durchflochten, im Basse breiter als im Discant, um nicht allein die klingende Vibration der Saiten vom Anschlagpunkte bis zu ihrem Anhängestifte unmöglich zu machen, sondern überhaupt auch dem Tone alles Klirrende und Charakterwidrige zu nehmen. Ohne dieses Geflecht würde die Messingsaite, weil sie von Metallstäben berührt wird, schlecht und kes-

selartig klingen. Damit die Tasten eine feste Lage haben, nicht an einander schlagen und auch die Saite nur an ein und demselben Punkte immer berühren können, haben dieselben hinten, an ihrem äußersten Ende kleine Stifte von Fischbein oder Blech, welche in Einschnitten, die in die Anhängeleiste gemacht sind, laufen (sich auf und nieder bewegen.) Das Mittel, wodurch die Taste die Saite berührt, ist ein in ihr und zwar dergestalt an dem Orte feststehender, etwas über einen Zoll langer und dem Saitenchore gleich breiter Messingstreifen, Tangente (von tangere — berühren) genannt, daß der Anschlag der Saiten selbst nahe vor dem Tuchgeflechte geschieht; und damit der ganze Instrumentenkörper der großen Spannung der Saiten nicht nachgiebt, sind auf dessen Boden zwischen dem Stimmstocke und der Anhängeleiste starke Strebeleisten angebracht, die jeder Wirkung, welche in dieser Hinsicht die Saitenspannung auf die Haltbarkeit, Dauer und namentlich Stimmhaltung des Instruments üben könnte, widerstehen.

Die angeschlagene Saite klingt oder vielmehr vibrirt nur von dem Anschlagspunkte bis zum Stege, wo sie fest aufliegt; deshalb, weil nicht die ganze Saite klangerzeugende Vibration von sich giebt (wegen des dämpfenden Tuchgeflechts oberhalb des Anschlagepunkts), hört auch der Ton sofort auf, sobald die Tangente von der Saite zurückgeht, und da die Tangente unmittelbar fest in der Taste steht, also kein frei beweglicher Körper ist wie bei dem Pianoforte, so folgt hieraus, daß der Anschlag der Taste beim Clavichord von dem wesentlichsten und einem ungleich wesentlichern Einflusse auf die Art und Beschaffenheit der Tonerscheinung seyn muß, als beim Pianoforte, wo die Saite ihrer ganzen Länge nach und frei vibrirt, weil der sie anschlagende Körper unmittelbar nach dem Anschlage sie wieder verläßt. Worauf bei allen eigentlichen Clavierinstrumenten der Anschlag in dieser Beziehung zunächst einen unmittelbaren Einfluß übt, ist die Stärke des Tones; hängt das Maaß derselben aber beim Claviere nicht wie beim Pianoforte von dem Maaße der Schnellkraft des Anschlages an die Saiten, sondern von dem Maaße des anhaltenden Druckes der Tangente gegen diese ab, so muß nothwendig hier auch der Ton dadurch noch mehr an- oder abgeschwellt werden können, was beim Pianoforte nicht geschehen kann, und so muß das Clavier unbestreitbar sich mehr und ungleich besser zum getragenen und gebundenen Vortrage eignen als das Pianoforte. Übrigens gebietet dieser Umstand nicht minder zugleich die höchstmögliche Mäßigung im Anschlage der Saiten des Claviers, denn klingen diese — wie gesagt — nur vom Anschlagspunkte bis zum Stege und hängt von ihrem Drucke die Kraft und Stärke des Tones ab, so muß bei zu starkem Drucke auch ihre Anspannung eine immer straffere wer-

den, und die dadurch bewirkte fehlerhafte Erhöhung des Tones läßt sich durch Nichts mehr verhüten. Hat der Spieler demnach beim Pianoforte so zu sagen völlig freies Maaß bei der Kraft seines Anschlags, so ist hier, beim Claviere, dieser eigentlich nur dann gut, wenn der Spieler gewissermaßen die Elasticität der Saiten nach unten oder vielmehr in seinen eignen Fingern fühlt, kurz wenn er so zart geschieht, daß immer noch ein Anschwellen des Tones durch zunehmenden Druck möglich ist, ohne daß die Saite bis zu einer unreinen Erhöhung dadurch angespannt wird. Daher eignet sich der schwache, aber biegsame, freie Ton des Claviers auch nur zu einer so zu sagen stillen, zarten Musik, zu einem wahren Cammerspiele, in welchem nicht die Quantität, sondern allein die Qualität des Klanges Theil haben soll an der Wirkung. Eine Sphärenmusik in der Wirklichkeit, nur dem Geweiheten, dem musikalisch Andächtigen heilig, ist dieses Spiel, das die Taste nur als das Mittel zarter Berührung der Saiten, die willkührlich lang oder kurz, stärker oder schwächer dann ihren Ton gestalten, anzuschauen hat. Was niemals beim Pianoforte der Fall ist, wo die Saite stets ihre Selbstständigkeit und Freiheit in der Schwingung behauptet, ist hier dieselbe durch bezeichnete organische Verhältnisse bis zu einem gewissen Grade ganz dem Willen des Spielers anheim gegeben, der sein Ziel aber nie bis über die Gränzen einer zarten, sanften Musik hinaussetzen darf.

Sagte ich vorhin, daß auf dem Claviere die Saite nur von ihrem Anschlagspunkte bis zum Stege klingt, so muß sich, ohne die ursprüngliche Spannung der Saiten an sich zu ändern, der Ton derselben dadurch sofort erhöhen oder vertiefen lassen, daß wir jenen Anschlagspunkt näher oder entfernter von dem Stege rücken, denn im ersteren Falle wird der klingende Theil der Saite ein kürzerer und somit muß ihr Ton auch nothwendig ein höherer werden, und im letzteren Falle hat von beiden Wirkungen das Entgegengesetzte statt. Dadurch ward es möglich, z w e i e r l e i A r t e n von Clavieren zu bauen, von denen die eine technisch die g e b u n d e n e, und die andere die b u n d f r e i e heißt. G e b u n d e n nennen wir ein Clavier, wenn, wie auf erklärte Weise recht wohl geschehen kann, an ein und denselben Saitenchor zwei Tasten anschlagen, also ein und derselbe Saitenchor zur Erzeugung von zwei verschiedenen Tönen der Skala benutzt wird, welche Töne natürlich stets die sich zunächst liegenden, als c-cis, d-dis 2c., seyn müssen; und ungebunden oder b u n d f r e i nennen wir ein Clavier, wenn jeder Ton desselben auch seinen eigenen Saitenchor hat. Ohne des Beweises zu bedürfen, sind natürlich die bundfreien Claviere den gebundenen bei Weitem vorzuziehen, da diese nicht allein den getragenen Vortrag, den ein Clavier an und für sich doch fordert,

sehr erschweren und häufig sogar unmöglich machen, indem, schlagen die mit einander auf solche Weise verbundenen beiden Töne in unmittelbarer und schneller Folge an, gar leicht ein klangloses Schrillen und Klirren des Tones entsteht, sondern fast niemals auch eine durchaus reine Stimmung zulassen. Übrigens sind die gebundenen Claviere älter als die bundfreien, und dies führt uns auf die Geschichte des Instruments.

In der Regel wird seine Erfindung dem Benediktiner-Mönch Guido von Arezzo zugeschrieben, der in der ersten Hälfte des eilften Jahrhunderts lebte; jedoch hat es auch damit, wie mit so vielen und mancherlei anderen Erfindungen, die dem allerdings um unsere Kunst sehr verdienten Manne von der schuldigen Pietät beigemessen zu werden pflegen, keineswegs seine Richtigkeit. Das Clavier ist, was neuere umsichtige Forschungen hinlänglich dargethan haben, viel jünger als Guido, obschon sich nicht leugnen läßt, daß seine erste Entstehung bis tief ins Mittelalter hineinreicht. Wahrscheinlich entstand es aus dem in den frühesten Zeiten üblichen Monochord (Einsaite), und wer der Erste war, der die daher entlehnte Idee für seinen Bau verwirklichte, mochte die damalige Geschichte nicht für wichtig genug halten, um es aufzuzeichnen, weshalb bis heute alle bestimmten Nachrichten darüber fehlen. Gewiß ist, daß das Clavier Anfangs nur 20 Tasten hatte, von denen nur zwei als abhängig betrachtet werden konnten, nämlich klein und eingestrichen b. Alle übrigen enthielten blos die Töne der Leiter C-dur. Im sechszehnten Jahrhundert übrigens hat man schon Claviere von mehreren Octaven mit allen chromatischen Tönen, was die Geschichte des Orlandus di Lassus beweist, der Gesangstücke auf derartigen Clavieren begleitete. Im siebenzehnten Jahrhunderte kam das Instrument in allgemeinen Gebrauch, und seine höchste Blüthezeit fällt in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts, aus der es auch zu uns noch in beiden seiner verschiedenen Arten herüberragt. Sein Umfang betrug damals gewöhniglich fünf Octaven, von Contra F oder G bis zum dreigestrichenen f. Claviere von größerem Umfange und mit sogar 6 Octaven verfertigte man erst in neuerer Zeit, wo man dadurch den Kampf zu verzögern strebte, den es mit dem Pianoforte zu bestehen hatte und dem es allem Anschein nach immer mehr und mehr bis zum gänzlichen Vergessen unterliegen wird. Das erste bundfreie Clavier verfertigte der Würtembergische Organist Daniel Faber zu Anfang des vorigen Jahrhunderts. Als die geschätztesten Claviere galten früher die aus der Fabrik des Orgelbauers Gottfried Silbermann. Ein Carl Lemme in Braunschweig baute später ovalrunde Claviere mit gepreßtem Resonanzboden, die aber nie zu allgemeinem Gebrauch gelangten. In neuerer Zeit wurden besonders die Claviere von Krämer in Göttingen hoch im Preise gehalten.

Zu den vornehmsten Eigenschaften eines guten Claviers gehört, außer einem guten, hellen, sangbaren Tone überhaupt, einmal daß die Tasten nicht zu tief fallen, aber auch nicht zu flach liegen; dann daß dieselben fest stehen, sich nicht hin- und herbewegen, damit beim Anschlagen die Tangenten sich nicht an der Saite reiben, was den Tonklang unrein machen würde; und endlich daß die Saiten so eben und gleichmäßig vertheilt liegen, daß die beiden Saiten eines jeden Chors gleich stark von der Tangente berührt werden können.

Als die besten Lehrbücher des Spiels dieses Instruments müssen allgemein wohl D. G. Türks beide (die große und kleine) „Clavierschulen," und C. Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen" erachtet werden.

Das Pianoforte und der Flügel.

Ich fasse die Beschreibung des Pianoforte's und Flügels zusammen, weil sich Beide in solcher Betrachtung nicht recht von einander trennen lassen, da jedes von ihnen nur eine in der äußeren Gesammtgestalt von dem andern verschiedene Art ein und desselben Instruments ausmacht. Flügel und Pianoforte — Beide sind, wie wir sie jetzt kennen, besitzen und gebrauchen, Clavierinstrumente mit dem Organismus des Pianoforte, jener nur in der Gestalt eines Flügels und dieses in der Gestalt einer Tafel.

Der erste Erfinder des Pianoforte war der Organist Christoph Gottlieb Schröter in Nordhausen in Thüringen. Bei dem Unterrichte, den er auf dem Clavichord und dem ehemaligen (veralteten) Flügel (s. weiter unten) ertheilte, hatte er Gelegenheit, häufig die Erfahrung von der außerordentlichen Schwierigkeit zu machen, womit sich den Spielern ein feiner nüançirter Vortrag auf genannten Instrumenten aneignen ließ. So viel Biegsamkeit des Klanges namentlich das Clavier zuließ, so beruhete die Effektuirung eines merklichen Wechsels von Licht und Schatten hauptsächlich doch auf einem solch' zarten und tiefempfundenen Anschlage, als von ungeübten und weniger kunstgebildeten Spielern selten erwartet werden durfte, und dazu reichte die Kraft des Claviers auch niemals zur Darstellung leidenschaftlicher Gemüthsstimmung aus. Lange Zeit trug er sich daher mit der Idee umher, ein Instrument zu bauen, das möglichst bequeme Mittel biete, Stärke und Schwäche des Tones auf eine mehr erhebliche und bemerkbare Weise in dem Vortrage abwechseln zu lassen. Eine Menge Versuche, die er zu dem Ende anstellte, mißlangen, doch ward der nimmer Rastende dadurch nicht irre in seinem Vorhaben gemacht, und schienen endlich ihm bewegliche Hämmer, statt der feststehenden Tangenten auf dem ge-

wöhnlichen Clavier, — Hämmer, die, von den Tasten gehoben, an die Saiten anschlagen und sofort zurückprallend diese nun frei ihrer ganzen Länge nach vibriren lassen, das beste und geeignetste Mittel, den Zweck zu erreichen, indem solche Hämmer einen willkührlich starken oder schwachen Anschlag ohne Nachtheil für die Reinheit und Klangfülle des Tones zulassen konnte und mußte, so war der Weg zur Realisirung der Idee auch bald gefunden. Ein Modell, das er zur Anschauung seiner Erfindung anfertigte und das die praktische Ausführbarkeit dieser auf zweifache Weise zeigte, legte er 1717 dem Hofe zu Dresden vor, und dasselbe fand den aufmunterndsten Beifall. Doch nicht vormögend genug, auf eigene Kosten ein ganzes und wirkliches Instrument dieser Art bauen zu können, mußte er Solches einem Zweiten überlassen. Dieser war der damalige sehr geschickte Orgelbauer Gottfried Silbermann zu Freiberg, der gegen 1726 dann in Wahrheit das erste und eigentliche Pianoforte zu Stande brachte und demselben zuerst auch diesen Namen (von piano-forte = schwach-stark) gab. Wenn also behauptet wird, unser Pianoforte sei eine Erfindung Silbermanns, so ist dies nur beziehungsweise richtig. Der erste und eigentliche Erfinder desselben war genannter Schröter, und blos sein erster Verfertiger war Silbermann; Beide aber entnahmen Idee und Ausführung dem längst vorhandenen Clavichord, und läßt sich dies nicht bestreiten, so darf genau genommen das Pianoforte auch nur als ein verbessertes, vervollkommnetes Clavier angesehen werden. Auffallend genug kam zu ziemlich dieser Zeit mit Schröter, nur um ein Paar Jahre später, auch der Florentiner Instrumentenmacher Bartolo Christofali auf den Gedanken, ein Clavier solcher Art (mit beweglichen Hämmern ꝛc.) zu verfertigen, und daher der Streit, der lange obschwebte, ob das Pianoforte eine deutsche oder eine italienische Erfindung sei.

Begreiflich befand sich das Instrument in dieser seiner ersten Gestalt immer noch in einem sehr unvollkommnen Zustande, und namentlich war es das Nachhallen des Tones, das besonders den Musikern Anlaß zu mancherlei Anfeindungen gab; doch reichten seine Vorzüge vor dem damaligen Clavichord hin, ihm bald allgemeinen Eingang zu verschaffen, und die großen Summen, die man für ein nur halbwegs gelungenes Pianoforte bereitwilligst zahlte, eiferten die Instrumentenmacher nicht allein zum Fleiß in seiner Verfertigung, sondern auch dazu an, ihm die größtmögliche Vollkommenheit zu geben, was schnellstens viele und sehr wesentliche Verbesserungen zur Folge haben mußte. Besonders waren es die Instrumentenmacher Späth in Regensburg und Stein zu Augsburg, welche sich in dieser Beziehung hervorthaten, und von ihnen auch ward der Organismus des Pianoforte zuerst und alsbald auf die alten Flügel (s. weiter

unten) übertragen und dadurch ein Pianoforte in Flügelform geschaffen. Bis auf Lenker in Rudolstadt übrigens dauerte der für die Klarheit, Reinheit und leichte Verständlichkeit des Spiels sehr mißliche Umstand, daß die Saiten bis zum völligen Verklingen nachhallten und so dem Instrumente eigentlich immer nur den Vorzug und Werth einer blos quantitativen Vermehrung des Klanges gestattete. Genannter Lenker erst erfand 1765 die Dämpfer, welche auf den Saiten liegen, gleichzeitig mit dem Hammer durch den Niederdruck der Taste sich heben, so lange sie gehoben sind der Saite Raum zum Vibriren und somit zum Klingen geben, dann aber, mit dem Momente, wo der Finger die Taste verläßt, wieder fallen und die Saite aufhören machen zu vibriren oder zu klingen, außer es ist die gesammte Dämpfung durch eine andere Vorrichtung (Zug) von den Saiten ganz und gar gehoben, um diesen absichtlich eine längere Zeit zum Klingen zu gewähren und dadurch die äußere Wirkung des Tonspiels zu verstärken. Man sieht ein, welchen außerordentlichen Fortschritt der ganze Bau des Instruments mit dieser Erfindung gemacht hatte, und leuchtete das Ziel seiner Vollkommenheit jedem kundigen Auge von diesem Augenblicke an hell entgegen, so folgten nun auch in schnellster Folge Verbesserungen auf Verbesserungen, so daß J. G. Wagner zu Dresden bereits im Jahre 1774 ein Pianoforte mit sechs verschiedenen sogenannten Zügen oder Veränderungen ausstellte, das er Clavecin royal nannte, und damit, wie mit den Vervollkommnungen der Construktion der einzelnen Theile 2c., fortgefahren wurde bis auf die jetzige Schiedmaier-, Graff-, Erard-, Streichersche Zeit, welche wohl als der Culminationspunkt in der ganzen Geschichte und Kunst des Pianofortebaues angesehen werden darf, und die ich so nenne, weil damit die Firmen derjenigen französischen und deutschen Fabriken namhaft gemacht worden sind, aus denen anerkannt heute die vortrefflichsten, vollkommensten Instrumente dieser Art hervorgehen. Die Schiedmaiersche Fabrik befindet sich in Stuttgart, die Erardsche zu Paris und London (in letzterer Stadt arbeitet auch Broadwood mit Glück) und die Graffsche und Streichersche sind in Wien. Zur Ehre der letzteren glaube ich im Besondern bemerken zu müssen, daß, wenn von jeher die Wiener Pianoforte-Fabriken es waren, die in dem Zuthun und Verändern ihrer Kunst sich hervorthaten, sie nur mit der größten Vorsicht und stets einem reifen künstlerischen Überlegen, mit wissenschaftlichem Takte daran Theil nahmen, daher aber auch niemals solch' schlechte Instrumente lieferten, als sonst wohl und zwar eben in Folge jenes Treibens, aus Wien hervorgegangen sind. — Die Verbesserungen 2c. alle einzeln und wie sie der Reihe nach entstanden, aufzuzählen, würde zu weit führen, und was die wesentlichsten unter ihnen betrifft, so komme ich darauf nachgehends

wieder, wenn ich nunmehr zur Betrachtung der verschiedenen Arten von Pianoforte's übergehe, und für deren Eintheilung eben sowohl in dem äußeren Gesammtbau als in den innern einzelnen Einrichtungen ein Grund gefunden werden muß.

1. In Hinsicht auf die gesammte äußere Form und Gestalt unterscheiden wir zunächst tafelförmige und flügelförmige Fortepiano's oder Pianoforte's. Jene nennt man auch wohl schlechtweg Claviere oder Pianoforte's im Besondern, und diese Flügel, aber genau genommen d. h. abgesehen von der Ähnlichkeit bloß in der äußeren Form und von dem allgemeinen Grund-Principe eines Clavierinstruments, falsch. Das Clavier, das eigentliche, das bestimmter Clavichord heißt, ist — wie wir eben gesehen haben — ein ganz anderes Instrument als das tafelförmige Pianoforte, und eben so verhält es sich mit dem Flügel. Dieser, d. h. der eigentliche Flügel, war weit früher da denn das Pianoforte und ein naher Verwandter des Clavichords, ohne indessen daraus entstanden zu seyn, wie Einige wollen, die den alten Flügel (aber irrig) in ein gleiches Verhältniß zu dem Clavichord stellen, wie der heutige sogenannte Flügel zu dem Pianoforte im engern Sinne des Worts behauptet. Wahrscheinlich daß derselbe fast eben so alt ist als das Clavichord. Wenigstens hatte man im sechszehnten Jahrhundert bereits dergleichen Instrumente, d. h. mit Stahlsaiten bezogene Tasteninstrumente, deren äußere, vorn breite, hinten spitz zulaufende lange Form Ähnlichkeit mit einem wirklichen Vogel-Flügel hatte, und bei denen die Saiten durch Stückchen Rabenfedernkiele, die in den Docken (hintern Aufsätzen) der Tasten sich befanden, gerissen und so zum Klingen gebracht wurden. Die erste Idee dazu hatte man höchst wahrscheinlich dem Cymbal oder sogenannten Hackebrett entnommen, und daher der italienische Name Cembalo oder Clavicembalo (ein Cymbal mit Tasten). Im vergangenen Jahrhunderte baute man dergleichen Flügel auch in Verbindung mit kleinen Orgelregistern, so wie man noch mehrere andere Verbesserungen, Erweiterungen und Vervollkommnungen damit vorzunehmen strebte, die aber alle nicht hinreichten, sie vor einem gänzlichen Aufhören zu schützen, als das Pianoforte mit der Erfindung seines Dämpfers mehr und mehr seiner jetzigen vollkommnen Gestalt entgegeneilte, und hiernach Nichts mehr von sich übrig ließen als die äußere Form des ganzen Instruments überhaupt, indem solche nun auch zur Verwendung beim eigentlichen Fortepianobau für bequem und vortheilhaft erachtet wurde. Unsere jetzigen Flügel und tafelförmigen Fortepiano's sind also, wie ich auch bereits oben einleitungsweise sagte, im Wesentlichen ganz einerlei Art von Instrumenten. Nur die äußere Gesammtgestalt, die dann freilich auch nicht ohne allen Einfluß auf ihre innere Einrichtung, die Construktion der einzelnen

Theile und namentlich auf den Ton selbst bleiben konnte, unterscheidet Beide. Beide besitzen dieselben inneren Theile, nur daß der äußere Kasten jener in Flügel-, dieser in Tafelform gearbeitet ist, und demnach jene einzelnen Theile auch eine bald mehr bald weniger andere Lage, andere Verhältnisse ꝛc. zu nehmen haben, im Ganzen und Wesentlichsten jedoch darin der oben beschriebenen Form und Construktion des Clavichords folgen (ausgenommen die durchaus eigenthümliche Mechanik). Diese innern einzelnen Theile sind: Stimmstock, Resonanzboden, Saiten, Tasten, Wirbel, Anhängeleiste, Dämpfer, Mechanik ꝛc. Von allen ein Näheres weiter unten. Der Ton wird dadurch hervorgebracht, daß sich beim Niederdruck der Tasten bewegliche, mit Leder überzogene Hämmer in die Höhe heben und an die Saiten anschlagen, dann sofort wieder zurückfallen und die Saiten forttönen lassen, so lange die niedergedrückten Tasten den Dämpfer davon emporheben. Die Art und Weise, wie der bewegliche Hammer durch die Taste an die Saiten gehoben wird oder werden kann, ist eine zweifache; jedoch davon auch erst ein Näheres weiter unten. Der Tonumfang erstreckt sich jetzt gewöhnlich von Contra-F bis chromatisch hinauf zum 4gestrichenen f; bei Flügeln und ausnahmsweise auch wohl bei tafelförmigen Fortepiano's sogar von Contra-C bis chromatisch hinauf zum 4gestrichenen g oder 5gestrichenen c, also über nahe an sieben volle Octaven. Übrigens reicht der erstgenannte Umfang zu aller heutigen Claviermusik vollkommen aus, und offenbart zudem das Gedonner in den tiefsten und Geklimper in den höchsten Tönen und Octaven selten eine sonderlich erbauliche Schöne. Der Ton des Flügels zeichnet sich vor dem des tafelförmigen Fortepiano's durch eine mächtigere Fülle, mehr Stärke und größeren Reichthum des Klanges aus, die dann die ganze Musik darauf weit angenehmer, charakteristischer und wirksamer machen als die auf Tafelinstrumenten. Der Grund davon liegt zum großen Theile in dem äußern, weitern und daher bequemer zu behandelnden Baue des Flügels, seinem größeren Klangraume, denn es ist ein Irrthum, wenn man meint, blos die Saite bewirke den Klang: der ganze Instrumentenkörper übt darauf Einfluß; aber auch der dreichörige Bezug des Flügels trägt zur Kräftigung seines Tones bei, während die tafelförmigen Fortepiano's meist nur zweichörig bezogen sind, und im Übrigen wirken darauf noch manche andere Umstände, die indeß nicht hier erörtert werden können, da sie Veranlassung zu einem Übergriff in die praktische Akustik oder speciell in die Lehre vom Clavierinstrumentenbau geben müßten, die nicht hierorts meine Aufgabe ist.

Zwei noch andere äußere Formen des Pianoforte, außer der Flügel- und Tafelform, bilden der sogenannte Pyramiden- oder Cabinet-Flügel, und das Piano-droit oder Cabinet-Pianoforte,

auch Pianino genannt. Beide sind eigentlich nichts Anderes als aufrechtstehende Pianoforte's, jener in größerer, flügelartiger, dieses in kleinerer, einem Schreibepulte ähnlicher Form. Deshalb, weil bei diesen Instrumenten die Hämmermechanik nicht in, sondern vor den Kasten, nicht unter, sondern vor den Resonanzboden zu liegen kommt, kann dieser über die ganze Fläche, über den ganzen Raum des Instruments sich ausdehnen, und so müssen, bei sonst gutem Baue, diese Instrumente nothwendig eine Kraft und Fülle des Tones enthalten, die bei den gewöhnlichen Tafelinstrumenten, bei denen der Resonanzboden nur einen, wenn auch den größten Theil der Saitenvibration zurückwirft, vergebens erstrebt wird. Auch läßt ihr ganzes Äußere dem Verfertiger so vielen Spielraum, daß er bequem alle sonst an ihn gestellten Forderungen zu befriedigen vermag. Allein verlangt man mehr von einem Instrumente als blos starken Ton und hübsches bequemes Äußere; will man ein wirklich musikalisches Kunstinstrument, so muß den gewöhnlichen liegenden Instrumenten, Flügel und Fortepiano, unbedingt der Vorzug vor diesen aufrechtstehenden gegeben werden. Das Naturwidrige, Naturfremde ihrer Mechanik, indem der Schwerpunkt des Hammers durch die halbaufrechtstehende Stellung dieses bedeutend gemindert wird (s. auch weiter unten), erschwert ihre Spielweise, macht den Anschlag des Hammers unpräcis, sein Auslösen und Zurückfallen zu unelastisch, fühlbar und langsam, und bewirkt noch welche andere dergleichen Mängel mehr, die jenen erstern und auch den geringen Vortheil des kleineren Raumes, den diese Instrumente einnehmen, so daß sie sich in jedem Zimmer leicht und vortheilhaft stellen lassen, weit überwiegen. Man versuche nur, z. B. den Doppelschlag, Pralltriller oder welche andere solche Manier auf einem solchen aufrechtstehenden Instrumente zu spielen, und man wird sich von dem Gesagten überzeugen, indem die Töne hier niemals so schnell, elastisch, präcis und gleich kräftig ansprechen, als spielen wir dieselben Figuren auf liegenden Instrumenten, bei deren tiefer Hammerlage der Schwerpunkt dieses seine ganze Kraft hat. Daher sind denn auch die bewährtesten Instrumentenmacher schon längst wieder von dieser Form zu der liegenden zurückgekehrt, und haben Recht, wenn sie auch den Vorzug der „Cabinet"-Instrumente in Zweifel ziehen, den Einige irrthümlich ihnen hinsichtlich der Zartheit des Tones beimessen zu müssen glauben. Der erste Erfinder des Pianino war (1821) der Instrumentenmacher Grüneberg in Halle, dem zunächst der deutsche Roller (1827) in Paris folgte.

Eine fünfte besondere Form endlich gab der durch seine Erfindung der Guitarre d'amour rühmlichst bekannte Wiener Instrumentenmacher Stauffer dem Flügel. Sie besteht darin, daß die Claviatur und damit die

ganze Vorderfronte desselben statt wie gewöhnlich eine gerade Linie einen leise gekrümmten Bogen macht, dessen innere Wölbung dem Spieler zugekehrt ist. Lage und Richtung der Tasten sind hier demnach gewissermaßen fächerförmig, und die Arme brauchen sich, wollen die Hände in den äußersten Octaven spielen, nicht mehr so weit auszustrecken; allein dieses ist auch der einzige Vortheil, den der Bau gewährt, und waren der Nachtheile, welche dagegen eine solche concave Claviatur namentlich für das vierhändige Spiel unverhinderlich haben muß, so viele und mancherlei, daß jener eine Vortheil bei Weitem davon überwogen wurde, so konnte es nicht fehlen, daß die ganze Form niemals sich einer allgemeinen Theilnahme erfreute.

2. In Beziehung auf den Mechanismus und den innern Bau überhaupt theilt man die Fortepiano's ein einmal in sogenannte englische und deutsche. Diese Classification ist im Grunde aber eine irrige, indem diejenige Mechanik sowohl, welche wir insbesondere die englische heißen, ihre Erfindung einem Deutschen verdankt, als die speciell sogenannte deutsche. Die Sache verhält sich folgendermaßen: Der Eingangs bereits genannte Instrumentenmacher Silbermann, der überhaupt sich um den Bau der Fortepiano's auch später noch sehr verdient machte, erfand jene sogenannte englische Mechanik; allein durch den thätigeren Stein in Augsburg, seinen Nebenbuhler, der zudem einen gewissen Autoritätsnimbus um seine Fabrik zu verbreiten wußte, und der die Mechanik, welche wir jetzt insbesondere die deutsche heißen, ausschließlich anwandte, ward die Idee derselben in Deutschland verdrängt, und nur die englischen Instrumentenmacher, die den Werth der Construktion dieser Mechanik vorurtheilsfreier betrachteten, blieben dabei stehen. Von England dann übersiedelte sich die Silbermannsche Erfindung als eine englische nach Frankreich, und war das einmal geschehen, so konnte es nicht fehlen, daß der Einfluß des Pariser Geschmacks auf Deutschland sich auch in diesem Punkte bald wirksam zeigte: was wir als werthlos ausgestoßen und England gewissermaßen nur geliehen hatten, nahmen wir nun über Paris wieder von daher als fremdes Eigenthum dankbar zurück, und waren nicht einmal ehrlich gegen uns selbst genug, durch den Namen zu gestehen, daß das, was wir erhielten, Nichts sei, denn nur eine mit der Zeit vervollkommnete ursprünglich deutsche Erscheinung. Älter sogar als die speciell deutsche Mechanik ist demnach die englische, und die ältesten Fortepianobauer treffen wir ausschließlich nur in Deutschland, sowie die gegenwärtig blühendsten Fabriken selbst in Frankreich, nämlich Erard und Pleyel-Kalkbrenner, die auch zuerst die sogenannte englische Mechanik wieder einführten, nur von Deutschen geleitet werden. Unter den

geschickteren älteren deutschen Instrumentenmachern, welche sich von dem Steinschen Nimbus nicht blenden ließen und der Silbermannschen Mechanik treu blieben, erinnere ich nur an einen, Schiedmaier in Nürnberg und Erlangen, den Vater des jetzigen Fabrikinhabers Schiedmaier in Stuttgart. Der Hauptunterschied zwischen beiden Arten von Mechanik besteht darin, daß bei der englischen der Hammer sich in einer auf einer Leiste fest aufgeschraubten Kapsel bewegt und die Taste hinten einen (beweglichen) Stößer trägt, der unter den Hammer faßt und denselben gegen die Saite hebt, während bei der deutschen der Hammer auf der Taste selbst in einer Kapsel ruht und von dieser unter einen hinter den Tasten angebrachten Hebel gehoben wird, der ihn an jenem hintern Ende festhält, so daß er, bei weiterem Tastendrucke, in Folge der Beweglichkeit um die in der Kapsel befindliche Achse mit seinem Kopfe gegen die Saite schlagen muß. Daher liegt bei der englischen Mechanik der Hammer auch stets mit dem Kopfe dem Instrumentenkörper zugewendet, während bei der deutschen sich derselbe meistens entgegengesetzt der Claviatur zukehrt, und ein weiteres äußeres Merkmal, woran man sofort erkennen kann, ob ein Instrument deutsche oder englische Mechanik hat, ist, daß bei der letzteren (der englischen) die Claviatur unmittelbar auf dem Boden des Instruments, bei der ersteren (der deutschen) aber um gute drei Finger breit höher auf Stützen oder Schiebern ruht, das Frontbrett dort also weit schmaler, kaum anderthalb Finger breit, hier aber drei bis vier Finger breit ist. Eine noch ausführlichere und detaillirtere Beschreibung des Gegenstandes scheint nicht hieher zu gehören. Daß die englische Mechanik unbedingt den Vorzug vor der deutschen verdient, ist meine feste Überzeugung. Sie ist zwar künstlicher in ihrer Construktion als diese (was auch wohl die Ursache von ihrer noch nicht allgemeinen Verbreitung seyn mag), aber dafür leichter, biegsamer, präciser und elastischer, was dem Anschlage mehr Freiheit in der Nüançirung gestattet.

Darnach unterscheidet man in dieser Beziehung auch Instrumente mit Hammeranschlag von unten und solche mit Hammeranschlag von oben. Erstere sind die gewöhnlichen Instrumente. Als der Erfinder der letzteren wird gemeinhin der Instrumentenmacher Streicher in Wien genannt, der ihnen auch wohl den Namen Wiener Patent-Instrumente beilegte; indessen hatte man schon im vergangenen Jahrhunderte Clavierinstrumente, bei denen die Hämmer die Saiten von oben herab anschlugen, und Streicher kann somit nur die Ehre eines Verbesserers dieser Art Mechanik, die ursprünglich der Violinspieler Hebenstreit aus Eisleben erfand, und ihrer Anwendung auf das Pianoforte gebühren. Es läßt sich nicht leugnen, daß diese Mechanik in vieler Hinsicht große Vor-

züge vor der gewöhnlichen mit Hammeranschlag von unten in sich bewahrt; allein daß — wie man gemeiniglich annimmt — bloße Verstärkung des Klanges durch die hier gegebene Möglichkeit der Verlängerung des Resonanzbodens ihre höchste, vornehmste und einzigste Aufgabe sei, ist nicht der Fall, sondern was dadurch erzielt wird und worin jene ihre Vorzüge bestehen, ist hauptsächlich nur eine größere Reinheit und Bestimmtheit des Klanges. Die nämlich können nur durch eine genauere, bestimmtere und gleichmäßigere Abgränzung der Vibration der Saiten erreicht werden, und dadurch nun, daß beim Hammeranschlag von oben die Saite gegen den Steg gedrückt wird, muß nothwendig eine solche Abgränzung gewisser und verläßiger entstehen, als beim Hammeranschlag von unten, der die Saite vom Stege emporhebt, also bei nicht sehr sorgfältigem und festem Bezuge — namentlich bei sehr starkem Anschlage — leicht möglich werden lassen kann, daß bei der einen oder andern Saite die Vibration sich etwas weiter denn nur bis gerade vor den Steg — noch über denselben hinaus — erstreckt, wodurch dann der Klang unverhinderlich unrein, weniger klingend &c. werden muß. Auf der andern Seite indessen steht dieser Hammeranschlag von oben mit der Natur in so geradem Widerspruche und ist so manchen nachtheiligen Einflüssen von Außen her ausgesetzt, daß man Recht that, seine Einrichtung ihres bezeichneten Vortheils ungeachtet bald wieder zu verlassen. Der Hammer will als schwerer Körper fallen, nachdem er durch eine äußere Kraft gehoben worden ist; hier aber soll er das Entgegengesetzte thun, und wie gut man die Feder und den seidenen Faden einrichtet, in welchem er hängt, und wodurch er nach dem Anschlage wieder gehoben wird, immer strebt die natürliche Kraft nach der entgegengesetzten Richtung, und unvermeidlich müssen dieselben Mängel und zwar in einem noch höheren Grade im Spiel entstehen, welche ich oben bereits bei Betracht des Pianino hervorhob. Dazu ist bekanntlich gedrehte Seide und welches andere dazu, zum Aufziehen des Hammers verwendbare Material, so sehr den Einflüssen der Witterung ausgesetzt, daß auch die Egalität des Anschlags und damit die Präcision der Ansprache hier unmaßgeblich einer sehr nachtheiligen Verschiedenheit ausgesetzt seyn kann. Auch der Stimmung wird bei den Instrumenten mit Hammeranschlag von oben eine größere Festigkeit und Dauer zugeschrieben, und es ist wahr, daß in Folge der Möglichkeit, bei dieser Art von Mechanik (indem die Saiten tiefer liegen) den Stimmstock unmittelbar mit dem gesammten Instrumentenkörper (Kasten) zu verbinden, die Erreichung eines solchen Zwecks gewissermaßen von selbst sich ergiebt. Indessen seit man angefangen hat, den allerdings einzeln eingesetzten und deshalb mehr oder weniger dem Heben, Werfen, Nachgeben ausgesetzten Stimmstock der Instrumente mit

Hammeranschlag von unten dergestalt mit Strebestangen zu versehen, daß kaum noch denkbar die freilich große Spannungsgewalt der Saiten (die Spannung einer jeden einzelnen Saite entspricht dem Gewicht von circa 50—60 Pfund) einen Einfluß darauf zu üben vermag, so wird auch dieser Vortheil auf letztgenannten Instrumenten eben sowohl erreicht, als die Reinheit des Klanges durch schärfere Biegung und Hohllegung der Saiten hinter den Stiften des Steges vor der Wirbelreihe wie vor der Anhängeleiste, und bleibt somit dem Instrumente mit Hammeranschlag von oben immerhin der Vorzug wegen der größeren Präcision, Gleichheit und Leichtigkeit seines Anschlags und seiner Ansprache, so hat man außerdem auch hier noch den wesentlichen Nutzen größerer Bequemlichkeit beim Stimmen und Aufziehen der Saiten.

Ähnlich wie mit den Instrumenten mit Hammeranschlag von oben verhält es sich endlich drittens mit den sogenannten verkehrten. Die Saiten liegen hier unter dem Resonanzboden und dieser kann daher die ganze Fläche des Instrumentenkörpers einnehmen, so wie die Saiten, obschon der Hammeranschlag von unten geschieht, dabei ebenfalls gegen den Steg gedrückt werden; allein durch eben diese Einrichtung ist der ganze Bau so wenig fest, so sehr schwächlicher Natur, die Mechanik so sehr complicirt, die Stimmung und das Saitenaufziehen beschwerlich, daß diese Art Instrumente noch bei Weitem nicht einmal den Werth derjenigen mit Hammeranschlag von oben erreichen. Es ist die schlechteste unter allen Arten. Sie ging aus Wiener Fabriken hervor, war früher da als die Instrumente mit Hammeranschlag von oben, und ihr allerdings hellklingender Ton mag Veranlassung zu dieser gegeben haben, indem man den Grund desselben mit Vermeidung der sonstigen Nachtheile dieser sogenannten verkehrten Instrumente zu erzielen strebte.

Bemerkt muß werden, daß bei allen den hier genannten verschiedenen Arten von Pianoforte's die einzelnen Bestandtheile der Mechanik immer ein und dieselben bleiben; nur in der Construktion und Zusammensetzung derselben besteht die Verschiedenheit; doch darüber eine genaue Betrachtung anzustellen, würde mich zu weit führen, weil es außerhalb des eigentlichen Zweckes sowohl meines ganzen Buches als dieses besondern Theils desselben liegt, in welchem nur eine allgemeine (leitende) Charakteristik und Beschreibung der verschiedenen Arten von jetzt gebräuchlichen Clavierinstrumenten gegeben werden soll.

3. In Beziehung auf die Veränderungen oder Mutationen (sogenannte Züge) endlich lassen sich ebenfalls wohl mehrere besondere Arten von Pianoforte's und sowohl im Allgemeinen als im Einzelnen von einander unterscheiden. Im Allgemeinen kommt es dabei darauf an, wie

die Züge regiert werden. Ehemals geschah dies meistens mit dem Knie, oder auch waren vorn über der Claviatur besondere Handgriffe dazu angebracht. Das Lästige, Unbehülfliche dieses Traktaments leuchtet ein, und man ist daher mit Recht in neuerer Zeit ganz darin übereingekommen, daß man für den Gebrauch der Mutation sogenannte Pedale unter das Instrument legt, die bequem mit den Füßen regiert werden können und mittelst eiserner Stangen, die bis zu dem Instrumentenkasten hinaufreichen, die erforderliche Wirkung auf den innern Mutations-Mechanismus üben. Im Besondern bildet hier die Zahl und Beschaffenheit der Veränderungen den Unterscheidungspunkt. Jene betreffend, so ist man darin wohl schon bis zu sechs, ja sieben und acht Veränderungen gestiegen; allein von Seiten dieser angeschaut kann ich nach bester Überzeugung nur zwei Veränderungen von wahrem Nutzen für ein Fortepiano, sei dies in Flügel- oder Tafelform gebaut, erklären, nämlich den sogenannten Forte- und den sogenannten Pianozug. Alle übrigen erscheinen mir als leere, gehaltlose Spielereien, die überdies häufig genug den größten Nachtheil für Stimmung und Dauerhaftigkeit des Instruments überhaupt haben. Namentlich zähle ich dahin den sogenannten Fagottzug, der in Wien erstand und darin besteht, daß vermittelst eines Zuges eine mit Seidenzeug überzogene und in eine kleine Holzstange eingelegte Papierrolle sich auf die Saiten vom tiefsten Tone an bis gewöhnlich zum eingestrichenen f legt und dadurch ein Schnarren dieser Baßtöne bewirkt, das dieselben dem Klange der Fagotttöne ähnlich machen soll, aber ohngefähr eben so ähnlich macht, als auf dem Fagott Claviertöne hervorgebracht werden können. Ferner zähle ich dahin die sogenannte Janitscharen-Musik: beim Niederdruck des dafür angebrachten Fußtritts oder Zugs stoßen kleine eiserne Stäbchen an harmonisch gestimmte, über dem Resonanzboden liegende Glöckchen und ein mit Leder überzogener Klöppel schlägt unterhalb gegen den Resonanzboden oder eine mit Leder überzogene Holzstange auf den nicht klingenden Saitenbezug jenseit des Stegs. Drittens zähle ich dahin die sogenannte Transposition, wobei vermittelst eines Fußtritts die Claviatur um so viel verschoben wird, daß die Hämmer nicht ihren eigenen, sondern den nächstfolgenden Saitenchor anschlagen, das Instrument also durchaus sofort um einen halben Ton höher gestimmt scheint. Was sollen alle diese und dergleichen Züge? — Ein Natürliches zum Unnatürlichen machen, oder Unnatürliches in die schöne, wirkungsvolle Natürlichkeit mischen, — das allein vermögen sie, aber das stimmt niemals mit dem Wesen und dem Zwecke der Kunst überein. Jener wirklich zweckmäßige Fortezug besteht in einer Vorrichtung, durch welche die ganze Dämpfung von den Saiten gehoben wird, und welche daher bewirkt, daß diese in

aller Freiheit und Kraft vibriren können, was den Ton verstärkt und verlängert, was daher aber auch nur in dem Falle und so lange geschehen darf, als die Harmonie des Spiels in ein und derselben Tonart bleibt; beim Übergange in eine andere Tonart oder beim Vorkommen vieler dissonirenden Töne muß die Dämpfung nothwendig wieder fallen, weil durch das Forthallen der Saiten sonst Undeutlichkeit ꝛc. in den Vortrag käme. Der Pianozug besteht in einer Vorrichtung, durch welche bei tafelförmigen Fortepiano's eine mit kleinen Tuchstreifen belegte Brettstange sich dergestalt unter die Saiten schiebt, daß die Hämmer nun nicht mehr unmittelbar, sondern mittelbar durch jene Tuchstreifen dieselben berühren, wodurch der Ton gedämpft, schwächer erscheint. Bei den Flügeln besteht der Zug entweder in derselben oder in derjenigen Vorrichtung, wodurch die Claviatur um so viel verschoben wird, daß die Hämmer nicht mehr den ganzen Saitenchor (3 Saiten), sondern blos zwei oder auch nur eine Saite davon berühren (a una chorda), wodurch ebenfalls der Ton schwächer und zugleich reiner klingend werden muß, weil eine Saite nicht so stark tönen kann als drei, und weil eine Saite immer reiner gestimmt seyn kann und reinere Schwingungen erzeugen muß, als mehrere zusammengenommen. Eine endliche und nicht unbeachtenswerthe 1824 von Streicher in Wien erfundene Mutation ist die Octaven-Koppelung: ein Registerzug, welcher bewirkt, daß mit jeder angeschlagenen Taste zugleich die Saite der Octave davon angeschlagen wird. Bei kräftigen Stellen muß dadurch eine sehr zweckgemäße Wirkung erzeugt werden können, und da der Zug auch nicht wie die Koppelungen der Orgel auf die Taste der höheren Octave (was im Spiel sehr störend seyn würde), sondern nur auf den Hammer derselben wirkt, so scheint in der That der Zug mehr Aufmerksamkeit zu verdienen als ihm bis jetzt geschenkt wurde.

Aus ästhetischem Gesichtspunkte betrachtet vereint das Fortepiano alle Eigenschaften, alle Tugenden und Mängel, der Clavierinstrumente überhaupt in sich. Die geringe Biegsamkeit und das schnell Verhallende seines Tones hebt seine Ausdrucksfähigkeit, seine expressive Natur nur bis auf einen sehr niederen Grad; doch dagegen macht seine harmonische Wesenheit und sein Tonumfang, wodurch es sich gleichsam zum Repräsentanten unsers gesammten Orchesters, zu einem Surrogat desselben, gestaltet, es zu dem geschicktesten, zweckmäßigsten Hausinstrumente. Einer geistreichen und vielfach gebildeten Person gleicht es hier gleichsam, die jede Unterhaltung auf die angenehmste und belehrendste Weise fortzuführen weiß, aber der es an eigner, unbedingter Productionsfähigkeit gebricht. Alles in sich schließend, was nur irgend in das Bereich der Musikwissenschaft praktisch eingreift, bildet es die vorzüglichste, zweckmäßigste Grund-

lage für das Studium unsrer Kunst überhaupt, aber Alles auch entbehrend, was auf ein reicheres Farbenspiel in dem Gebiete der Tonmalerei hindeutet, ist sein Ausdruck nur eine Anregung für die gebildete und lebhafte Fantasie. Daher möchte ich bezweifeln, daß das Fortepiano wirklich seiner Natur nach zu einem guten Concertinstrument sich eignet. Was die bloße Zeichnung, die Lithographie und der Kupferstich in der Malerkunst ist, das ist das Fortepianospiel in der Kunst der Töne. Wohl Licht und Schatten, aber überall mit ein und derselben Farbe; minder kostbar und leichter bildsam, aber darum auch nur ein Vehikel für die eigentliche künstlerisch-musikalische Wahrheit. In eine Kunstausstellung gehören nur Gemälde; bloße Zeichnungen 2c. nehmen den letzten Platz ein: das Concert, das eigentliche, soll eine musikalische Kunstausstellung seyn, und wo sonach das Fortepiano seinen Platz in ihm findet, brauche ich nicht erst noch zu sagen, so gewiß es bei dem bloßen Liebhaber im Hause den ersten Rang behauptet, um der Totalität seiner Nachbildung willen.

Was zuletzt den Bau eines Pianoforte's nach Seiten der Vollkommenheit seiner inneren wie äußeren Einrichtungen und Beschaffenheiten betrifft, so ist darüber, außer dem im Bisherigen schon Mitgetheilten, noch Folgendes zu merken, woraus sich allenfalls gleich beim ersten Anblick der mehr oder minder große Werth eines Instruments erkennen läßt. Zunächst sehe man dabei auf die Arbeit des Kastens, ob derselbe gut construirt und nichts sogenannt Rauhes, Flüchtiges, ob alles fest, dauerhaft und präcis, sauber gearbeitet an ihm ist. Jene Construktion kann verschieden seyn, jedoch weniger bei den tafel- als bei den flügelförmigen Fortepiano's. Am besten ist sie bei diesen, wenn der Kasten aus lauter kleinen Stücken zusammengesetzt wurde, also ein sogenannter Leistenkasten ist, weil ein solcher sich weniger leicht wirft, überhaupt fester in seiner Haltung sich gestaltet. Bei den tafelförmigen Fortepiano's kommt hauptsächlich viel auf die feste Construktion des Bodens an, weil von diesem wesentlich die Haltbarkeit der Stimmung abhängt. Gute Arbeiter fertigen denselben aus einer dreifachen Holzlage, bei welcher die Jahre des Holzes sich durchkreuzen, denn biegt jedes Holz sich hauptsächlich nur der Länge nach, so wird durch dieses dreifache Entgegenstreben der Länge eine Gesammtbiegung unmöglich gemacht. Der Stimmstock steht bei tafelförmigen Instrumenten meist in unmittelbarer Verbindung mit dem Kasten und ist daher weniger der Gefahr des Werfens ausgesetzt, als bei Flügeln, wo er alsdann am besten construirt erscheint, wenn mehrere Eisenstäbe ihm entgegenstreben, und dieselben sich nicht etwa blos mit der Rückwand der Mechanik, sondern in Krümmungen mit dem gesammten Instrumentenkörper in Verbindung setzen. Die Krümmungen der Eisenstäbe sind nothwendig, weil sie ein

Werfen des Stimmstocks in die Höhe oder Tiefe verhindern. Die Wirbel im Stimmstocke müssen gerade und fest stehen. Die Anhängeleiste wird neuerer Zeit meist aus einer Eisenplatte verfertigt (die Instrumentenmacher sagen: nach amerikanischer Art; allein zuerst waren es die Deutschen Erard und Pleyel-Kalkbrenner in Paris, die davon Gebrauch machten) und gewährt dann vollkommen Schutz gegen ein Biegen oder Nachgeben der Anhängestifte, was unheilbar der Stimmung schadet; ist keine Eisenplatte vorhanden, so sind diejenigen Anhängeleisten die besten, die ein mehrfaches und ebenfalls in Holzjahren sich durchkreuzendes Fournier tragen, weil in diesem Falle dadurch allein nur jene Möglichkeit eines Nachgebens der Stifte verhindert werden kann. Der Resonanzboden soll stets fest und aus möglichst kleinjährigem und dem trockensten Holze gebaut seyn; das warum? zu erklären, würde mich zu weit führen. Eben so muß der Steg auf dem Resonanzboden die größtmögliche Festigkeit haben. Bei Flügeln ist es gut, wenn der Boden nicht zu stark oder wo möglich offen ist, damit die äußere Luft zur Rückseite des Resonanzbodens dringen kann, was außerordentlich viel zur Verstärkung des Klanges beiträgt. Als Zeichen einer guten Construktion der Mechanik darf man im Allgemeinen annehmen, daß die Hämmer in ihren Kapseln möglichst fest stehen, wenig Spielraum haben, und daß dessenungeachtet sie sich auch beim leisesten Spiel leicht heben und bewegen. Hämmer, die hin und her wackeln in der Kapsel, gewähren nie einen sichern Anschlag. Dann muß auch die leiseste Berührung der Taste gleicherzeit sich dem Hammer mittheilen, weil, ist ein zu großer Spielraum zwischen Stößer und dem Hammerangriffspunkte, ein unangenehmes Klopfen beim Spiel entsteht. Der Techniker nennt das ein gutes Auslösen des Hammers. Daß jede Holz an Holz-Berührung vermieden seyn muß, versteht sich von selbst, weil sonst ein Klappern entstehen würde, das den Ton störte. Daher ist auch hierauf genau zu achten, und sind die Unterlagen unter den Tasten, unter den Dämpferstiften &c. genau zu untersuchen, ob sie weich genug sind und von einem sich nicht leicht abnützenden Material verfertigt. Von wesentlichem Einflusse auf den Ton ist die Belederung der Hämmer. Zu fest angespannt oder zu dünn und hart macht sie den Ton scharf, und zu weich oder locker, zu dick macht sie ihn pelzig. Gewöhnlich ist die Belederung eine dreifache, die jedoch gegen den Baß hin zuzunehmen hat. Das äußerste Leder muß bei geringer Wolle doch sehr fein und weich an sich seyn. Zu viel Wolle giebt den Saiten oft etwas Nachzischendes, Näselndes im Klange. Die Claviatur ist am besten, wenn die Untertasten aus Elfenbein und die Obertasten aus Ebenholz eine möglichst starke Auflage haben. Dabei müssen die Tasten nicht zu weit aus einander und fest in

ihren Stiften laufen. Lassen sie sich hin und her bewegen, so entsteht bald ein Klappern, indem sie beim heftigen Spiel an einander schlagen. Bei den Dämpfern prüfe man sowohl im Ganzen als bei jedem einzelnen Tone, ob sie sich leicht und präcis mit der Taste heben und ob sie beim Verlassen dieser fest und präcis wieder auf die Saiten fallen, sowohl beim schnellen als beim langsamen Anschlage, daß auch das leiseste Nachklingen oder Nachsingen des Tones nicht mehr wahrgenommen wird. Hat man alles dies untersucht und als gut befunden, so wende man sich nun erst zum Tone. Ich will ein Geheimniß verrathen. Das Erste, was uns die Instrumentenmacher und Instrumentenhändler in der Regel anpreisen, ist „die schöne klingende Höhe“ und „der sonore, kräftige Baß.“ Beides aber ist hier das, was zu erzielen dem Instrumentenmacher am leichtesten ist. Seine gefährlichsten Stellen sind die ein- und die zweigestrichene Octav bis ungefähr zu deren Hälfte. Ist hier der Ton hell, rein, klar, so darf man ziemlich mit Gewißheit sofort auf eine Gleichheit des ganzen Umfangs rechnen, und diese Gleichheit ist eine der ersten Tugenden des Pianoforte's hinsichtlich seines Tones. Tritt irgend eine Tonregion hinter die andere, der Baß hinter den Sopran oder dieser hinter jenen, die Mittellage hinter die obere oder die untere ꝛc. hinsichtlich der Helle, Sonorität und Klarheit des Tones zurück, so ist auch bei dem sonst vollendetsten Baue die Vollkommenheit nur eine halbe, weil in der Musik alsdann keine Egalität hinsichtlich des Hervortritts der einzelnen Stimmführungen möglich wird. Was man unter der guten Spielart versteht, ist, daß die Tasten nicht zu tief und auch nicht zu flach fallen; doch übt darauf die Gewohnheit großen Einfluß. Mancher Spieler hat lieber einen tiefen, mancher lieber einen flachen Fall der Tasten. Worin alle übrigens übereinstimmend seyn möchten, daß jede scharfe Ecke oder was dergleichen an den Tasten im Spiele stört und daher die gefällige Abrundung, Abglattung aller Kanten (ohne diese eigentlich rund zu machen) zu den ersten Tugenden einer Claviatur gehört.

Anmerkung. Hie und da trifft man auch wohl noch ein viertes wirkliches Clavierinstrument, Namens Pantalon oder Pantadeon. Es sind dies zum Theil Fortepiano's, zum Theil Clavichords oder Hackebretts. Dem Fortepiano sind sie ähnlich hinsichtlich ihres Baues und ihrer Mechanik, dem Clavichord darin, daß unbelederte hölzerne oder metallene Tangenten statt der Lederhämmer (wie beim eigentlichen Fortepiano) gegen die Saiten schlagen, und dem Hackebrett endlich in der Tonfarbe. Im vergangenen Jahrhunderte hatte man dergleichen Instrumente häufig und bald mit Hammeranschlag von oben, bald mit Hammeranschlag von unten. Auch brachte man, wie beim Pianoforte, verschiedene Veränderun-

gen daran an, unter denen die vorzüglichste die Anwendung einer doppelten Gattung von Hämmern seyn mochte, nämlich unbelederter und belederter oder metallener und hölzerner. Durch ein Verschieben der Claviatur oder der Mechanik mittelst eines Zuges war es dann möglich, bald mit diesen, bald mit jenen Hämmern zu spielen und so je nach Gefallen einen weicheren, schwächeren oder härteren, schreienderen Ton zu erzeugen. Den Namen Pantalon trugen diese Instrumente indessen uneigentlich, indem das eigentliche Pantalon nichts Anderes war als ein verbessertes Cymbal oder Hackebrett, das seinen Erfinder Hebenstreit nur kurze Zeit überlebte, und jedenfalls von der Sonne des gegenwärtigen Jahrhunderts nicht mehr als ein im allgemeinen Gebrauch befindliches Instrument beschienen wurde.

II.

Nothwendigkeit des Unterrichts und wenigstens einiger Fertigkeit im Clavierspiele.

Veredlung der Menschheit und des Daseyns überhaupt — sagen wir — ist der Künste letzter, großer und eigentlichster Endzweck, und der sinnliche Genuß, den sie zugleich und nebenbei gewähren, kann nur als Mittel zu jenem, zu dem erhebenden geistigen Genusse, erkannt werden. Gilt der Satz aber von allen Künsten, so muß er insbesondere auch und zwar vorzugsweise gelten von unsrer Kunst der Töne, die nicht wie die meisten, ja fast alle ihre Schwestern blos in dem Willen, in der Natur des Menschen für sich und namentlich in der sinnlichen Richtung derselben, sondern in der allgemeinen Natur, in der Wesenheit alles Daseyns ihren ersten Grund hat, und daher gewissermaßen als die geistigste aller Künste unsrer Beschauung entgegentritt. Kann die Dichtkunst nur Stimmungen des Gemüths darstellen, die mit dem Verstande zugleich, also einem ausschließlich menschlichen Vermögen, sich erkennen lassen, und nimmt die Malerei und Bildnerei, diese vielgepriesene und allgemein geschätzte Kunst, ihre Vorwürfe lediglich aus der äußeren sichtbaren Welt und sucht somit nur vermittelst der geistreichen Combination derselben auf das Gemüth des Beschauers zu wirken, welcher letztere noch dazu, soll dieser Fall sich ereignen, auf derselben Culturstufe sich befinden muß, auf welcher der Künstler selbst, der Maler oder Bildhauer, im Augenblick der Verfertigung seines Werks sich befand, so holt nicht allein die Musik ihre Objekte unmittelbar aus dem Tiefsten der allgemeinen Menschennatur, aus dem Gemüthe, sondern wirkt sie auch eben so unmittelbar wieder auf dieselbe hin, äußert

ihren Einfluß durch die unkörperlichsten und daher ebenfalls rein geistigen Stoffe auf Jedermann ohne Unterschied, auf den rohen, ungebildeten Natursohn, wie auf den gebildeten Hörer, und auf Beide mit gleicher Allmacht. Kaum also, daß die Behauptung, die unsrer Kunst, der Musik, bei gehöriger Verwendung, neben dem Genusse, den sie außerdem unserm ganzen Gemüths- und Sinnenleben gewährt, zugleich auch einen kräftigen Einfluß auf die Veredlung unsrer Bildung und namentlich auf die Veredlung unsrer Gefühls- und Empfindungsweise noch beimißt, und die sie daher als eines der förderndsten und wirkungsreichsten Mittel feinerer, höherer Erziehung bezeichnet, noch eines näheren, tiefer begründenden, ob praktischen oder wissenschaftlichen, Nachweises bedarf. Eine Kunst, welche — wie die unsrige — selbst und die unmittelbarste Sprache des Herzens ist und welche unmittelbar auch wieder diese ihre Sprache zu dem Herzen, zu dem Gemüthe als dem einzigen menschlichen Vermögen richtet, von dem sie und von dem ihre Darstellungen, wegen der Unkörperlichkeit, reinsten Geistigkeit ihrer Stoffe, aufgefaßt werden kann, — eine solche Kunst, die anerkannt in ihren mancherleien Verbindungen mit Sprache und Bewegung dann auch nicht blos auf die Seele, sondern zugleich auf den Geist und den Leib des Menschen mit gleich kräftigem Eindrucke hinwirkt, muß gleichsam und nothwendig auch in rein pädagogischer Hinsicht von der größesten Wichtigkeit für mindestens die Gebildeteren aller Classen der menschlichen Gesellschaft erscheinen. Derselben Ansicht waren ja auch schon seit undenklichen Zeiten alle tiefer denkenden Pädagogen und Kunstphilosophen, und es kommt daher hier nur noch darauf an, den Zusammenhang anzugeben, in welchem solcher allgemeiner bildender Charakter der Musik mit der Musik des Claviers, dem Clavierspiele insbesondere steht.

Unter allen schönen Künsten — lernten wir so eben — erscheint die Musik als die geistig reinste oder rein geistigste, und sie ist dies sogar bis zu dem Grade, daß selbst ihre sinnlichsten Darstellungen nur hinwirken wollen auf das gesammte geistige Vermögen und Leben des Menschen. Dieses Leben jedoch äußert seine Thätigkeit in drei verschiedenen Richtungen; das gesammte geistige Vermögen des Menschen zerfällt in die drei besondern Kategorien des Gefühls-, Denk- und Begehrungsvermögens; ein Recht auf bezeichnete Stellung kann sich unsere Kunst also nur erwerben, indem sie ihre Wirkungen nach sämmtlichen diesen drei Richtungen ausdehnt, und sie thut dies dadurch, daß sie sich hinsichtlich ihrer Wesentlichkeit vollkommen gleichmäßig stützt auf die drei Elemente, welche zusammen genommen und in ihrer Vereinigung erst das eigentlich Schöne einer Kunst beleben und so auch hier gewissermaßen die Manifestation

der allgemeinen Weltordnung aussprechen, nämlich: Melodie, Harmonie und Rhythmus. Halten wir den Gedanken fest, und ziehen von seinem Standpunkte nun den Organismus in Betracht, durch welchen unsere Kunst, als unmittelbarer Tonausdruck eines innerlich Bewegten, allein erst im äußern Leben wirksam zu seyn und überhaupt als lebendige, wahrnehmbare Darstellung eines Gedachten oder Empfundenen zu erscheinen vermag. Kein Instrument unter allen, von dem unvollkommensten bis zum vollkommensten, von dem natürlichsten bis zu dem künstlichsten oder kunstreichsten, ist, das bei seiner Verwendung oder Produktion so unmittelbar und nothwendig ebenfalls alle jene drei Elemente der vollkommen musikalischen Gestaltung gleichzeitig in sich aufnähme, und das mit dieser Nothwendigkeit zugleich eine solche so zu sagen glückliche Regularität und Allgemeinheit der Produktionsfähigkeit auch in sich verbände, denn das Clavier, speciell Pianoforte. Werfen wir zum Beweise einen genauer prüfenden Blick auf das gesammte musikalische Orchester. Die Geigen, Flöten, Oboen und wie die Instrumente alle heißen, — was vermögen sie an und für sich zu geben? — Nichts als die vom Rhythmus umfangene Melodie, die wir zwar und mit Recht die Seele aller Musik heißen, aber die für sich allein doch niemals ganz genügt, da in solcher Vereinzelung ihr abgeht, was ihren Inhalt erst in ein helleres, faßlicheres und ausdrucksvolleres Licht setzt. Sinnliche Wesen, von drei verschiedenen geistigen Vermögen belebt, begnügen wir Menschen uns niemals mit der Befriedigung des blos einen oder andern, sondern hat in der Musik z. B. die Melodie mit ihrem Rhythmus unser Empfindungs- und Begehrungsvermögen ergriffen, so fordern wir unerläßlich auch noch Etwas zum eigentlichen Geistes-, zum Verstandesgenuß, das jene Eindrücke hebt, erläutert, und das hier von Nichts geboten werden kann, denn lediglich von der Harmonie. Fehlt diese, so vermissen wir auch bei der höchsten Schöne der Melodie nothwendig noch Etwas, das vereint mit dieser die Wirkung vervollständigt, und welches Instrument vermag dieselbe zugleich mit der Melodie zu bieten? — Keines denn das Clavier. Jedes andere hat sie zu erleihen erst von diesem oder von einem Vereine sonstiger seiner Brüder. Daher, weil immer noch Etwas zur Verständlichkeit und somit zum vollen Genusse übrig bleibt, sind wir auch nicht wohl im Stande, lange ein dergleichen blos melodisches Instrument allein anzuhören, zumal auch der beschränktere Umfang desselben selten oder niemals eine so reiche Mannigfaltigkeit in dem blos melodischen Ausdruck gestattet als das Clavier mit seinen jetzt vollen sechs Octaven. Welches Instrument diesem darin noch möglichst nahe kommt, ist die Harfe und die Orgel. Doch gehört letztere ausschließlich der Kirche an, so setzt erstere selbst bei vollendetem Spiel

und bei vollendetster Construktion der Mannigfaltigkeit, diesem unveräußerlichen Elemente aller wahrhaft künstlerischen Schöne, dergestalt enge Gränzen, daß auch der oberflächlichste Vergleich ihr niemals eine Gleichheit, wie viel weniger einen Vorrang vor dem Pianoforte in Hinsicht auf Regularität und allgemeinste Dienstbarkeit zuzugestehen vermag. Wovon jedes andre Instrument also nur einen Theil bildet, wirksam in seiner besondern Weise, das vereint, Alles zusammen genommen, das Clavier allein mit einem Male in sich, und wenn auch nur annähernd, andeutend, so immer doch in der Gesammtheit genügend. Ein ganzes Orchester für sich ist das Clavier, und wenn auch nur ein Surrogat desselben, das von jedem einzelnen Organe des wirklichen Orchesters in seiner Weise an Produktivität und Ausdrucks-Fülle und Fähigkeit übertroffen wird, so doch ein Repräsentant, der in eben dieser seiner Eigenschaft dem allgemeinen Musikgenusse und der allgemeinen Musikbildung unstreitig mehr und vollkommen genügen muß, denn jedes jener einzelnen Organe, weil es nicht das eine oder andere einzelne Element der wirklich und ganzen musikalischen Darstellung blos, nicht entweder blos die Melodie, wie alle Geigen- und Blasinstrumente, oder blos die Harmonie, wie genau genommen fast alle Lauten- und Orgelinstrumente, oder endlich blos den Rhythmus, wie alle Schlaginstrumente, sondern alle drei Elemente, Melodie, Harmonie und Rhythmus, zugleich in sich verbindet, weil es für sich allein einer ganzen, wirklich musikalischen Leistung zu dienen im Stande ist. Niemand daher, dem dies Instrument, das Clavier oder Pianoforte, entbehrlich erscheinen könnte, der die Musik überhaupt zum Gegenstande seiner Bildung erhoben hat, geschehe dies nun auf blos dilettantische Weise oder auch speciell aus Beruf; denn wie Viele selbst unter den Musikern von Beruf sind, denen jederzeit mindestens die vier Geigeninstrumente zu Gebote stehen, welche außer dem Claviere nothwendig dazu gehören, eine Musik mit allen dreien ihren wesentlichen Elementen, nicht blos mit Melodie und Rhythmus, sondern zugleich auch mit Harmonie zu gestalten, die die Trägerin, die Erläuterin und Verklärerin jener ersteren erscheint? — Allerdings geht — wie ich auch vorhin schon andeutete — gegen diese elementarische Vollkommenheit dem Clavier viel von der eigentlichen künstlerischen Produktivität der meisten übrigen Instrumente ab, weil sein Ton keine so große Biegsamkeit und mancherlei ergreifende Färbung zuläßt; indessen ist dieser Mangel keineswegs so groß und erheblich, daß er den Vortheil aufwöge, welchen das Instrument in Betracht derjenigen Bestimmung erwiesenermaßen bietet, nach Seiten welcher es uns erscheint als der geschickteste, vornehmste Diener und gewissermaßen Träger allgemeiner musikalischer Bildung und damit auch eines jederzeit vollständigen allgemeinen

musikalischen Genusses. Nicht mit Unrecht hat deshalb auch das Clavier eine Popularität gewonnen, wie kein anderes der Organe unseres gesammten Orchesters. Das eigentliche und fast einzige wirkliche Hausinstrument ist es geworden, und wer Musik treibt, um welches Zweckes willen, längst hat er sich verwiesen gefühlt an das Clavier als das einzige allseitig genügende organische Mittel dieser Übung, selbst der Musiker von Beruf nicht ausgenommen, der, wollte er seine Kunst als solche wirklich studiren, dies sein Studium nicht etwa auf seine Violine oder welches andere blos melodische oder blos rhythmische Instrument, sondern ausschließlich nur auf das Clavier zu gründen vermochte. Musik treiben und üben sollte aber, um ihres erkannten vielfach kräftigen Einflusses auf namentlich die Seelenbildung willen, Jedermann, und so stellt sich denn, alles Bisherige zusammengefaßt, auch die Nothwendigkeit wenigstens einiger Fertigkeit im Clavierspiele für Jedermann, jeden Gebildeten, unabweislich heraus; denn nicht allein daß (s. vorhin) dem Einzelnen für sich unter allen Organen unsrer Kunst allein das Clavier die Möglichkeit eines vollständigen, wirklich musikalischen Genusses, einer allgemeinen Musikübung und Musikbildung bietet, sondern ohne einen gewissen Grad von Fertigkeit im Spiele oder überhaupt in der Behandlung desselben wird sich gleichwohl die Realisirung dieses Genusses, dieser Übung und Bildung nicht denken lassen, da ohne einen solchen Grad von technischer Fertigkeit in jedem Zweige unsrer wie jeder andern Kunst alle und selbst die geringste genügende Leistung als rein unmöglich gedacht werden muß. Es ist dies dieselbe Bedingung, die sich dem Redner in der Fertigkeit seiner Sprachwerkzeuge und in der Geschicklichkeit des Lesens stellt. Musik nach ihrer praktischen Seite ist eine unmittelbare und momentane Kunst, die ins Leben tritt erst in dem Augenblicke, wo sie gemacht wird und dann sofort auch wieder aus demselben verschwindet. Genuß, ob geistigen oder sinnlichen, kann sie daher nur gewähren, wenn ihre Verwirklichung stets mit einer gewissen Vollkommenheit geschieht, und dazu gehört immer ein fast noch höherer, denn blos eben ausreichender Grad von praktischer oder technischer Fertigkeit. Wir nennen diese Verwirklichung den Vortrag in der Musik. Wer sein Clavier nicht bis mindestens zu einem gewissen Grade von Fertigkeit und Gewandtheit zu behandeln versteht, wird niemals ein Tonstück auch nur einigermaßen gut vorzutragen vermögen, und mit solchem guten Vortrage entgeht ihm dann nothwendiger Weise auch aller eigentliche Zweck der Musikbildung und Musikübung, weil sie selbst verfehlt werden.

Das oder vielmehr die Richtigkeit dieses Schlusses zugegeben übrigens — — und was läge vor, das noch einen besondern Beweis dafür nöthig machte? — — muß in zweiter Folge endlich auch die Nothwen-

digkeit des Unterrichts im Clavierspiele von daher anerkannt werden. Kein Instrument ist und war bis heute erfunden, das in so hohem Grade die Aufgabe eines eigentlichen Hausinstruments und den Zweck einer wirklichen allgemein bildenden Musikübung des Einzelnen erfüllte als das Clavier, und das Clavier-spielen-können erscheint daher nothwendig fast für Jedermann, weil der heutige Stand der Cultur unabweislich der Musik einen wesentlichen Antheil an ihren Gestaltungen eingeräumt hat; Beide jedoch, jene Aufgabe wie dieser Zweck, können nur erreicht werden durch einen gewissen Grad von künstlerischer Fertigkeit in diesem Spiele, dieser technischen Behandlung, weil ohne solche Fertigkeit alle eigentliche künstlerische Übung und Leistung undenkbar erscheint: nun dann muß auch der Unterricht im Clavierspiele ein für jeden Gebildeten durchaus nothwendiger seyn, einen unverrückbaren Platz einnehmen unter den integrirenden Theilen unsrer (heutigen) Erziehungs-Programme; denn, eine Kunstleistung zum Zwecke habend, einerlei ob klein oder groß, ist das Clavierspiel an und für sich selbst auch eine Kunst, und beruht somit auf einer Geschicklichkeit, die nicht Jedem und Niemandem als sich von selbst verstehend eigenthümlich seyn kann, und die somit angelernt seyn muß, welchem Lernen aber stets ein Lehren als unabweisbare Ursache vorauszugehen hat. — Ich wüßte keinen schicklicheren und dringenderen Anknüpfungspunkt für den Gegenstand der folgenden Betrachtung, und übergehe daher gern die Schilderung der mancherleien und nicht unwesentlichen gesellschaftlichen Vortheile, welche die Fertigkeit in der Kunst des Clavierspiels jedem ihrer Besitzer außerdem, außer jenem allgemein bildenden und unterhaltenden Zwecke, unfehlbar auch bringen muß, und von denen ich mich selbst in meinem Leben zu unzählbaren Malen zu überzeugen die Gelegenheit hatte, so gewiß eben hier in diesem meinem Buche sich der passendste Ort dazu darbot, die Nothwendigkeit des Unterrichts und der Übung im Clavierspiele auch von dieser Seite in dasjenige Licht zu stellen, das zudem für Manchen und Viele, die in unsrer schönsten und geistigsten aller Künste Nichts erblicken denn nur ein unschuldiges Mittel sinnreizender Unterhaltung, heller und kräftiger leuchtet, denn jenes, mittelst dessen wir darin nur sehen wollten einen stets wirksamen Hebel innerster, geistiger Veredlung.

III.

Art und Weise des Unterrichts im Clavierspiele.

Um eine Lehre von der Art und Weise des Unterrichts im Clavierspiele aufzustellen, scheint es mir auf Nichts weiter anzukommen, denn auf Beantwortung folgender drei Fragen:

1) Welches die Gegenstände dieses Unterrichts sind? —
2) In welcher Art und Weise dann derselbe zu geschehen hat? und
3) Nach welcher Ordnung oder welchem Plane?

Diese drei Fragen, welche die allgemeine wie jede besondere Didaktik an der Stirne trägt, berühren — wie ich meine — auch die gesammte Kunst des Clavierunterrichts, und haben wir sie genügend beantwortet, so haben wir damit auch eine vollständige Clavierunterrichtslehre, wie ich solche hier im Um- und Abrisse beabsichtige, aufgestellt. Wenden wir uns daher zu einer jeden derselben insbesondere.

Gegenstände des Clavier-Unterrichts.

Diese Gegenstände zerfallen zunächst in zwei Hauptclassen. Die erste davon umfaßt diejenigen allgemein musikalischen Gegenstände, deren Kenntniß dem Clavierspieler wie jedem andern praktischen Musiker unerläßlich nothwendig ist, und deren Abhandlung unter den theoretischen Lehrbüchern daher meistens auch die sogenannte „Musiklehre" sich zur Aufgabe stellt, als:

a) die allgemeine Tonlehre, oder die Lehre von den einzelnen verschiedenen Tönen unsrer Musik, der Eintheilung derselben in Stamm- und abgeleitete Töne &c., von den Intervallen &c.;
b) die musikalische Semiotik, oder die Lehre von der Darstellung dieser Töne &c. durch sichtbare Zeichen;
c) die Lehre von den verschiedenen Ton- und Klanggeschlechtern;
d) die damit unmittelbar in Verbindung stehende Lehre von den verschiedenen Tonarten und Tonleitern;
e) die Rhythmik oder die Lehre von dem verschiedenen Zeitwerthe der Töne, woran sich
f) unmittelbar schließt die Lehre vom Takt und von den verschiedenen Taktarten, und
g) von dem Tempo; und endlich
h) die musikalische Rhetorik oder die Lehre von den verschiedenen Sätzen und Perioden in einem Musikstücke.

Daß, wenn und wo diese Gegenstände sich zum Vorwurf des Clavierunterrichts insbesondere machen, die Lehre davon, ungeachtet ihres allgemein

musikalischen Charakters, auch mit steter specieller Rücksicht auf das Clavier und sein Spiel insbesondere abgethan werden darf und nicht in einer Allgemeinheit etwa, die ihren Bezug auf jeden andern besondern Zweig der praktischen Musik oder des musikalischen Unterrichts zuließe, leuchtet ein und wird um so nothwendiger, je gründlicher sie sich dadurch in der unmittelbaren Anwendung auf das vorhandene Instrument zu gestalten vermag.

Die zweite Hauptclasse dann umschließt alle diejenigen Gegenstände, welche dem Clavierspieler insbesondere zu wissen und zu können nothwendig sind und deren Kenntniß er demnach nicht mit jedem andern praktischen Musiker auch theilt, also gleichsam die eigentliche oder besondere theoretisch-praktische „Clavierschule", als:

a) Organologie oder die Lehre von der Beschaffenheit des Instruments (Claviers), seinen einzelnen Organen, deren Eintheilung und Behandlung ꝛc. überhaupt;
b) die Lehre von dem Anschlage und der Applicatur (Fingersetzung);
c) Melodik und Harmonik oder die Lehre von der allgemeinen melodischen und harmonischen Combination der Töne;
d) die Lehre von den mancherleien Figuren und Manieren im Clavierspiele;
e) Dynamik oder die Lehre vom Vortrage eines Tonstücks auf dem Clavier;
f) specielle Terminologie oder die Lehre von den mancherleien in der Claviermusik insbesondere vorkommenden Nebenzeichen, Kunstausdrücken, Abbreviaturen ꝛc.;
g) Formenlehre oder Charakteristik der gebräuchlichen Clavier-Musikstücke;
h) Accordenlehre.

Bis auf den Anhang, der außerdem eine Anweisung über die Stimmung und überhaupt so zu sagen physische Pflege des Instruments enthalten soll, habe ich damit zugleich eine Übersicht aller der Gegenstände der Reihe nach gegeben, die in folgendem meinem Buche so gründlich und ausführlich als es der Raum gestattet, abgehandelt werden, und ich glaube, daß keiner darunter vermißt wird, der in einer nähern oder auch nur entferntern Beziehung zu der Kunst des Clavierspiels insbesondere stände, so wie ich glaube, daß auch die systematische Anordnung derselben der Aufgabe eines allgemeinen Lehrbuchs der Pianofortespielkunst entspricht. Melodik und Harmonik scheinen auf den ersten Anblick zwar noch in die erste allgemein musikalische Classe zu gehören; allein theilt deren Kenntniß der Clavierspieler auch mit manchem andern praktischen Musiker, wie z. B. mit dem Harfenspieler, so theilt er sie doch nicht mit allen, und sonach glaube ich dennoch nur hier im zweiten speciellen Theile ihnen einen Platz anweisen zu dürfen. Eben so verhält es sich mit der Accordenlehre, und

der Lehre von den mancherleien musikalischen Figuren, Formen ꝛc., zumal diese Lehren hier und in allem Clavierunterrichte nur mit besonderer Rücksicht auf die Claviermusik gegeben zu werden brauchen.

Worauf indessen der Lehrer des Clavierspiels hier, in Bezug auf die Gegenstände seines Unterrichts, noch besondere Rücksicht zu nehmen hat, ist der Stand oder vielmehr der Beruf, dem sein Schüler angehört, ob derselbe nämlich Künstler, Clavierspieler von Fach oder bloßer Dilettant in der Kunst des Clavierspiels seyn, werden und bleiben will. Ist Ersteres der Fall, so müssen natürlich alle Gegenstände von einem weit höheren, wissenschaftlich musikalischen Standpunkte erfaßt werden, als ist Letzteres der Fall. Es scheint diese Bemerkung in die folgende Lehre von der Beschaffenheit des Clavierunterrichts zu gehören; allein sie greift doch auch hier nothwendig Platz, da ein solches mehr wissenschaftliches Erfassen der Gegenstände von Seiten des Lehrers zugleich auch eine weitere Ausdehnung desselben, also sogar eine quantitative Vermehrung und Erweiterung derselben mit sich führt. Lehre ich z. B. einem bloßen Dilettanten die Verhältnisse der Tonintervalle, so ist es genug und ich mache mich in Rücksicht auf den Zweck und auf den Umfang der Gegenstände meines Unterrichts durchaus keiner Oberflächlichkeit oder Ungründlichkeit schuldig, wenn ich demselben lediglich die Kenntniß dieser Verhältnisse mitzutheilen strebe, ohne mich dabei auf den akustischen Grund derselben einzulassen; unterrichte ich aber einen zukünftigen Musiker von Beruf, so macht dabei auch dieser Grund einen nothwendigen Gegenstand meiner Lehre aus. Demnach könnten wir, wie wir zwei Hauptstände in der musikalischen Gesellschaft gelten lassen, im Allgemeinen auch zwei Hauptclassen annehmen, in die der Clavierunterricht hinsichtlich des Umfangs und der Ausdehnung seiner Gegenstände zerfällt: eine Berufs- und eine bloße Dilettantenclasse. Für diese genügt ein allgemeines Wissen und Können, für jene aber ist außerdem auch ein tieferes Verstehen und Begreifen nach Grund und Ursache der Dinge nöthig. Den Dilettanten z. B. lehre ich, daß nach Vergleichung zweier Töne mit einander hinsichtlich ihrer Höhe und Tiefe, Reinheit ꝛc. man die verschiedenen Intervalle eintheilt in Con- und Dissonanzen, beide für sich wieder in vollkommene und unvollkommene ꝛc., nenne ihm beide, und das genügt seinem Bedürfnisse; für den Musiker von Beruf aber setze ich auch noch hinzu das Warum dieses Verhältnisses und dieser Eintheilung, indem ich ihm den Beweis dafür liefere aus den Lehrsätzen der Akustik. Es ist das allerdings schwer, ein solch' genaues Maßhalten; aber es ist nothwendig, und der Lehrer kann hier, durch kluge Absteckung der Gränzen in seiner Abhandlung der Gegenstände, eine große Kraft, viel Geschick, eine tiefe Einsicht in seine Sache, große

Umsicht und eine reiche Erfahrung an den Tag legen. Was vor allen Dingen aber dadurch auf Seiten des Lehrers vorausgesetzt wird, ist, daß er stets eine noch ungleich größere Masse an Mitteln, Kenntnissen und Fertigkeiten zur Hand haben muß, als er eben zu dem beabsichtigten Zwecke braucht, denn nur eine diesseitige Unerschöpflichkeit läßt dort die richtige Auswahl des zu Gebenden zu. Übrigens befindet sich der mündliche Lehrer in der Beziehung noch besser daran als der schriftliche, indem jenem dabei schon die individuelle Fähigkeit seines eben zu unterrichtenden Schülers zur Hand geht, dieser aber die Gesammtheit des lernenden Publikums sich als sein Auditorium denken und sonach in einer Allgemeinheit sich bewegen muß, welche das Treffen der Gränze, wo bezeichnete beide Classen sich von einander trennen, nothwendig erschwert. Ich für mein Theil kann in Betreff des nachfolgenden Lehrbuchs nur bemerken, daß ich dabei hauptsächlich blos die Dilettanten der Clavierspielkunst im Auge hatte, und, unbeschadet der Gründlichkeit, also Alles davon, d. h. von seinem Inhalte, auszuschließen gestrebt habe, was dem Musiker von Beruf insbesondere nur zu wissen nöthig ist.

Beschaffenheit des Clavier-Unterrichts.

Die zweite Hauptfrage, in welcher Art und Weise der Unterricht im Clavierspiele zu geschehen hat? — diese Frage betreffend, sind es vornehmlich folgende drei Punkte, die dabei in Betracht kommen:

a) die Wahl des Lehrstoffes,
b) die Lehrart oder Art und Weise der Behandlung dieses Lehrstoffes, und
c) die Form der Mittheilung bei dem Unterrichte.

Hinsichtlich der Wahl des Lehrstoffs, glaube ich, tritt dem Lehrer vor allen Dingen die Rücksicht auf Alter und Fähigkeit seines Schülers als leitender Maßstab entgegen. Auffallend daß unter allen Lehrern am meisten die Musiklehrer gegen diese Regel fehlen. Vielleicht daß dies daher kommt, weil ihr Gegenstand die Unterscheidung der Nützlichkeit gewisser Kenntnisse und Fertigkeit an sich vor der relativen oder subjektiven Nützlichkeit derselben am schwierigsten macht, oder kommt es auch daher, weil durchschnittlich die Musiklehrer die am wenigsten didaktisch gebildeten, didaktisch geschulten Lehrer sind; und dennoch ist der schlimmste Dienst, den ein Musiklehrer seinem Schüler erweisen kann, der, wenn er denkt, diesem Alles, was er von oder an einer Sache wissens- oder könnenswürdig hält, auch auf einmal, beim ersten Vorkommen der Sache, sagen oder zeigen zu müssen. Da geschieht es, daß die Seele des Schülers mit einer Masse noch gänzlich unbrauchbarer Ideen überfüllt

und auch seinen eben vorhandenen, noch unausgebildeten physischen Kräften manches Unmögliche zugemuthet wird, was sein nöthiges Interesse an der Sache dann nothwendig schwächen muß. Nie lehre oder zeige man dem Schüler mehr von einer Sache und auf einmal, wäre dieselbe an sich auch noch so wichtig, als sein Geist, seine Fähigkeit und seine bereits erworbene Fertigkeit und Bildung eben vertragen; doch freilich auch niemals weniger, weil Nichtbefriedigung, der Mangel der Erwartung von immer größern, höhern Dingen zu demselben Resultate führen, als Übersättigung. Ich glaube nicht, daß es eines Beispiels zur Erläuterung der Regel bedarf, doch bemerke ich, daß eben deshalb bei einem Schüler, so lange derselbe sich noch in den Jahren der Sinnlichkeit befindet, fast Alles in der Kunst des Clavierspiels nur gezeigt, einfach in seinen bestehenden Verhältnissen gelehrt, und Nichts eigentlich erklärt, mit Gründen der Wissenschaft belegt werden darf. — Eine zweite Regel dann, welche hinsichtlich der Wahl des Lehrstoffs beim Unterrichte im Clavierspielen nothwendig beobachtet seyn will, betrifft das stete Fortschreiten vom Leichteren zum Schwereren. Freilich „leicht" und „schwer" sind sehr relative Begriffe. Indessen lehrt doch die Erfahrung, einmal daß alles Sinnliche leichter zu fassen ist denn das Abstrakte und daß alle Kenntniß mit dem Einzelnen anfängt und von da erst zum Allgemeinen übergeht, folglich auch nur jenes dem erstern und dieses dem späteren, gereiftern Unterrichte angehört; ferner daß Alles, was innerhalb des Gesichtskreises eines Schülers liegt, sich an seine Empfindungs- und Denkweise unmittelbar anschließt, auch weit leichter von ihm erfaßt, begriffen und behalten wird als alles Andere; und endlich daß allemal auch dasjenige am leichtesten ist, was die geringere Anzahl von Vorkenntnissen und anderweitige Übung voraussetzt. Junge Clavierspieler spielen lieber Sachen von Herz, Hünten, Cramer, Clementi, Czerny &c. als von Beethoven, Hummel, Field &c., mögen jene vielleicht auch noch schwerer seyn als diese, weil der ästhetische Charakter dieser ihrer Empfindungsweise und Auffassungskraft weniger zusagt. Einem Kinde genau erklären wollen, was ein Ton ist und den Unterschied desselben zeigen oder lehren von einem bloßen Klang oder Laut, wäre lächerlich; es faßt es nicht, weil es dergleichen noch nicht begreift; das gehört dem spätern Unterrichte an. Eine weitere Anwendung der beiden Beispiele liegt nahe genug. — Eine dritte Regel endlich hinsichtlich der Wahl des Lehrstoffs führt auf das Maß und den Umfang der Lehrgegenstände zurück. Niemals nämlich darf man den Werth des Unterrichts auch in die Menge, sondern lediglich in die zweckmäßige Auswahl der Gegenstände setzen, die man eben und auf einmal lehrt oder zeigt. Man denke daran, daß der Schüler vergißt, und das Zuviel auf einmal be-

fördert nur solches Vergessen. Nun hat freilich fast jeder Lehrer eine besondre Vorliebe für den einen oder den andern Gegenstand; aber er darf sich — wie es allerdings nur zu häufig geschieht — nicht dadurch verleiten lassen, dem Schüler Alles davon mitzutheilen, was er weiß. Andere, oft nicht minder wichtige Gegenstände werden dadurch meistens vernachlässigt und der vermeinte Vortheil des Gelehrt- und Geschickt-Scheinens vor dem Schüler ist ein Nachtheil für diesen. Achtung verlangt andere Gründe. Lehren wir dem Kinde die Noten, so darf unsere historische Kenntniß ihm nicht etwa auch Etwas von den alten Neumen, Mensuralnoten oder dergleichen vorplaudern und so seine Aufmerksamkeit von dem eben vorhandenen Hauptgegenstande abziehen. Lehre ich dem Kinde die Intervalle auf den Tasten, so schweige ich davon, z. B. daß man ehemals auch wohl nach Viertelstönen rechnete, c zu cis ein größerer Halbton seyn soll als des zu d oder dergl. Das gehört noch lange nicht dahin, wo ich dem Kinde die bloße Eintheilung der Tasten, Noten &c. zu zeigen habe. Zu dem Unterrichte von Clavierspielern in der Kenntniß ihrer Noten gehört noch nicht der Unterricht von den übrigen veralteten oder gebräuchlichen Schlüsseln. Das hat Zeit, bis der Schüler einmal der freien Bewegung in der Musik-Übung nahe ist. Überladung mit Kenntnissen und Fertigkeiten ist das sicherste Mittel, Brauchbares über dem Unbrauchbaren zu vergessen, und Vollständigkeit steht noch weit zurück vor Überladung, gebietet vielmehr an sich schon Kürze und Bestimmtheit. Am häufigsten verleitet zu solch' übergroßer und daher gar schädlicher Ausführlichkeit werden die Lehrer, wenn sie meinen Eifer und Neigung bei dem Schüler zu bemerken. Nichts ändert sich indessen leichter und schneller als die Neigung junger Leute, und durch ein Nachgeben, eine breite Ausführlichkeit und was dergleichen wird der Eifer wahrlich nicht erhalten. Was man in solchem Falle allenfalls thun darf, ist ein häufiger Wechsel des Lehrgegenstandes, weil jener Eifer meist nur in einem steten Verlangen nach Neuem besteht. Wie oft man aber wechselt, immer erkläre und zeige man Alles kurz und bestimmt, und suche dabei stets den alten verlassenen Gegenstand wieder ins Gedächtniß zurückzurufen. Ich komme weiter unten abermals und specieller darauf zu reden. —

Betreff der Lehrart beim Clavierunterrichte ist ohne Zweifel diejenige Methode die beste und vollkommenste, welche mit dem nächsten Lehren und Zeigen der eigentlichen Sache zugleich auch ein Wecken und Entwickeln der Erkenntnißkräfte des Schülers überhaupt in sich verbindet, denn ist der letzte Endzweck alles Lehrens und Unterrichtens nur eine der Bestimmung des Zöglings angemessene harmonische Ausbildung seiner Seelen- und Körperkräfte, so muß insbesondere auch der Musik- und speciell der

Clavierunterricht einen solchen Zweck zu verfolgen und zu erreichen streben. Indeß kann und darf eine solche Ausbildung auch nur stufenweise geschehen, und man muß daher dabei stets darauf sehen, daß bloß diejenigen Kräfte in Thätigkeit gesetzt werden, welche dem Alter des Schülers als vorwaltend erscheinen. Wer mit Vernunftgründen wirken will, wo nur die Sinnlichkeit noch Empfänglichkeit für äußere Eindrücke, also auch Lehren, hat, der verfehlt eben so gewiß seinen Zweck, als wer blos zur Sinnlichkeit spricht, wo er schon mit dem Verstande erfaßt werden könnte; denn die Methode bei unserm Unterrichte ist gleichsam die Form, nach welcher die zu lernende Masse abgetheilt und eingerichtet werden soll, um sie der jedesmaligen Fassungskraft des Verstandes des Schülers darzustellen, und die Geisteskräfte dieses damit zu beschäftigen. Eine ganz andere Methode erfordern daher jüngere Kinder als das mittlere und reifere Alter, und dieses wieder eine andere als jene, nämlich einen wissenschaftlicheren, systematischeren Unterricht, dessen jene unfähig sind. Je mehr, was das Kind lernen soll, durch sinnliche Bilder, durch Beschäftigung der Einbildungskraft, durch Verbindung mit seinen Lieblingsneigungen und Beschäftigungen ihm beigebracht werden kann, desto besser geht der Unterricht ihm von statten und desto lieber ist ihm derselbe. Die kleinen Sprüche und Verse, womit wir manche Regel begleiten, sind daher hier nicht so werthlos, als Viele glauben. Der Reim und die sinnliche Vergleichung machen dem Kinde Vergnügen. „Schreit' ich nach dem fünften (Tone) höh'r, bekomm' ich auch ein Kreuzchen mehr" und dergleichen hat mir schon viel genützt, wenn ich Kindern die Vorzeichnung der verschiedenen Tonarten beibringen wollte. Zu meinem Vergnügen und weil ich glaube, daß die eigentliche Musikbildung nicht früh genug angefangen werden kann, begann ich bei meinem ältesten Knaben schon im fünften Jahre den Clavierunterricht: um ihm den verschiedenen Zeitwerth der Noten zu erklären, zerschnitt ich einen Apfel in 32 Stückchen, bald hatte er inne, daß wenn er den ganzen, den halben oder nur den vierten Theil vom Apfel haben solle, ich ihm so und so viele der Stückchen geben müsse, und eben so schnell war die Anwendung auf die Noten gemacht, die mit den Apfelschnitten nun dem Kinde die Stunde gar vergnügt vorübergehen ließen. Die Noten lehrte ich ihm Anfangs gar nicht, sondern trug die Zeichen derselben blos auf die Tasten über, und daß er auf diese Weise bald eine Melodie klimpern konnte, ergötzte ihn so weidlich, daß er, als ich ihm sagte, die Tasten und Noten hätten auch bestimmte Namen, von selbst dieselben zu wissen verlangte. Seine fünf Finger ihm als die Notenlinien vorgestellt, oder sein Morgen- und Vesperbrod in fünf Streifen geschnitten und bald dort bald da hin einen Apfel gelegt, den er nicht eher bekommen werde, bis er mir sage,

wie die Note auf dieser Stelle heißen würde, wenn die Brodstreifen Linien und der Apfel eine Note wäre, — solche und dergleichen Späße thaten gute Dienste, und ich darf wohl sagen: im siebenten Jahre bereits wußte das Kind mehr aus unsrer Rhythmik &c., als mancher Musiker, und jetzt, wo er im eilften Jahre Violine, Clavier und Violoncell spielt, ohne nicht immer unter den Ersten seiner Classe im Gymnasium sich zu befinden oder gar Zeichen der Überanstrengung an sich zu tragen, dürfte er vielleicht mit jedem älteren künftigen Musiker von Beruf, der er wahrlich nicht ist, eine Prüfung im Theoretischen unserer Kunst siegreich bestehen. Recht betrieben scheint mir also der frühe Unterricht keineswegs der spätern Lust an der Sache zu schaden, wie Viele glauben; aber spielend auch muß der Unterricht eines Kindes seyn und alle Theorie muß hier auf einem unschuldig sinnlichen Wege dem Geiste unvermerkt gleichsam beigebracht werden. An der Sache selbst wird ja dadurch Nichts geändert, sondern nur die Methode ändert sich und diese muß sich ändern bei jedem Schüler nach je seiner Individualität. Meine Tochter spielt ebenfalls Clavier, aber wundert sich der ältere Knabe, wenn ich sie ganz anders beim Unterricht behandle als ihn, so thut mir Nichts leid, als daß ich ihm eine vollständige Erklärung des Umstandes aufbehalten muß noch bis dahin, wo zur eignen Einsicht ihm die Kraft geworden. Bei ihm hat der Verstand bereits die Oberhand über die Sinnlichkeit und Fantasie gewonnen, und das fühlt er, daß ein Scherzen wie früher ihm wenig Freude jetzt mehr bereiten würde, aber daß mit dem Verlassen des Spielens beim Unterrichte auch eine größere Strenge mit dem Ernste sich verbindet, will ihm natürlich noch zu wenig einleuchten. — Ferner muß die Art des Unterrichts auch keine solche etwa seyn, die blos und allein darauf ausgeht, dem Schüler die Sachen zu zeigen und zu lehren. Was dadurch erzielt würde, wäre lediglich ein Anfüllen des Kopfes mit Kenntnissen und ein Zurichten, Fertigmachen, der Finger zum Executiren dieser oder jener Tonfiguren, und einen solchen rein sächlichen oder mechanischen Zweck soll eben so wenig der Clavier- als jeder andere Unterricht ausschließlich verfolgen, vielmehr muß dadurch zugleich auch das ästhetische Gefühl, die Empfindung, der Sinn für Moralität und überhaupt eine edle geistige Thätigkeit geweckt zu werden suchen, und ersteres um so mehr, als ohne dasselbe später niemals ein guter Vortrag erzielt werden kann, zu dessen Behufe man vornehmlich doch alle jene sächlichen Kenntnisse und mechanische Fertigkeit mit so vieler Mühe dem Schüler aneignet. Was wir diesem lehren: immer muß dabei der bildende Einfluß zugleich im Auge behalten werden, den die Musik auf den Menschen zu üben im Stande ist und dessen man namentlich durch ihr Erlernen sich theilhaftig machen soll. Das geschieht nun aber nicht etwa durch vieles

Predigen und Reden: ein directes Lossteuern auf Moralien verfehlt jedesmal seinen Zweck, und was wir durch ein unaufhörliches Philosophiren und Raisonniren über die Schönheiten in der Kunst allenfalls erreichen, ist Schwatzhaftigkeit auch auf Seiten des Schülers; sondern ich meine, es kann das nur geschehen mittelst einer derartigen Darstellung aller Gegenstände, die entweder diese unmittelbar auch dem Gefühle des Schülers vorführt oder mindestens doch Veranlassung giebt, daß auch ästhetische und moralische Ideen oder Empfindungen dadurch in ihm angeregt werden. Zwar scheint es, als ob die Gegenstände, die beim Clavierunterricht vornehmlichst zur Sprache kommen, eine dergleichen Darstellung nur selten und auch in diesen seltenen Fällen in einem nur sehr geringen Maße zulassen; allein auch blos auf einem Scheine beruht die dahin lautende Meinung, und wenige Andeutungen werden genügen, von der Wahrheit dieser Behauptung zu überzeugen. Alle Pädagogen stimmen darin überein, daß Nichts mehr zur Schärfung, Verfeinerung und Ordnung des gesammten psychischen Organismus eines Menschen beitragen kann als das Spiel mit musikalischen Tönen: nun so wecke der Lehrer nur den Sinn für dergleichen Töne, und nach einer Seite ist jener Zweck der Erregung ästhetischer Gefühle schon erreicht. Ein solches Wecken kann aber nur geschehen durch Schärfung des Gehörs des Schülers, und diese Schärfung wird nicht erreicht, wenn wir dem Schüler jedesmal vorsagen, welchen Ton er greifen soll, sondern er muß selbst den falschen Anschlag hören, und hört er ihn nicht sogleich, so müssen wir ihn nur darauf aufmerksam machen, und dann seinem Urtheile zu Hülfe kommen. Gleicher Weise verhält es sich mit dem Taktgefühl. Die Festigung übt einen unnennbar großen Einfluß auf Festigkeit und Gemessenheit des Charakters, aber wir erregen es nicht, wenn wir dem Schüler ewig und ewig blos das Taktmaß vorzählen, sondern wir müssen dazu ihn anzureizen wissen, daß er im Geiste selbst zählt und so den Unterschied des untaktmäßigen von dem taktfesten Spiele auch in der Wirkung auf sein eigenes Gefühl wahrnimmt. Ferner was kann mehr wohl zur Erregung frommer Gedanken und Empfindungen beitragen als feierliche Melodie und Harmonie? man gehe also bei der Wahl der einzuübenden Musikstücke nicht blos darauf aus, sinnliches Vergnügen dem Schüler zu bereiten, sondern rege auch den Sinn für erhebende Musik bei ihm dabei an, was selbst das Kind zuläßt, wenn wir ihm einfache gottselige Melodien unter die Finger geben. Meine Kinder spielen gar gern die Melodien zu den Kirchenliedern, die sie vielleicht Tags zuvor in der Schule auswendig zu lernen hatten, und ich freue mich, daß sie es thun und daß sie oft ganz unwillkührlich den Text dazu halbsingend aussprechen. Dann wirkt in dieser Hinsicht auch

das ganze achtungswürdige, leidenschaftslose Benehmen des Lehrers, vor dem wie von selbst jede unanständige Haltung des Schülers zurückschreckt. Auch gelegentliche Äußerungen über diese und jene hieher gehörige Materie können den Sinn für Schönheit, Wahrheit und Tugend, besonders Selbstbeherrschung ꝛc. wecken, und wohlwollende Zurechtweisungen, wie endlich der geringere Werth, den man auf bloßes Merken und Behalten, und der größere, den man dagegen auf Äußerungen gesunden Urtheils, des praktischen Verstandes und des reinen Gefühls- und Wahrheitssinnes legt. Mir stehen hierbei die merkwürdigsten Erfahrungen aus meinem Leben zur Seite, die ich nur aus Mangel an Raum nicht weiter hier mitzutheilen vermag. — Eine dritte gute Eigenschaft der Lehrart ist, daß man bei dem Schüler ein Interesse am Clavierspiele überhaupt und speciell jedesmal auch an dem Gegenstande erweckt und hält, den man eben lehrt oder zeigt. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Schülers zugleich rege erhalten, ohne welche kein Unterricht gute Früchte zu tragen vermag. Das Interesse an der Sache erwecken wir nun aber nicht etwa durch Zwang, durch Äußerungen des Unwillens, durch Ungeduld oder verheißenen Lohn für kurze Aufmerksamkeit, denn sonst wäre dasselbe ja nur ein Werk der Furcht oder der Hoffnung und ginge nicht von der Art des Unterrichts selbst aus, sondern wir erwecken es durch Vergegenwärtigung des Nutzens des Clavierspiels*) wie der eben vorgetragenen Sache, durch Äußerung unseres eignen Interesses daran, durch gleichmäßige und gleichzeitige Beschäftigung der innern wie äußern Sinne, durch Belebung der Selbstthätigkeit, durch Lebhaftigkeit des Vortrags, Erweckung der Nacheiferung und was Alles dahin gehört. Nicht drohe — außer im letzten Nothfalle — oder verheiße man dem Kinde Dieses oder Jenes, wenn es die Lust zum Spielen und Lernen zu verlieren scheint, sondern man sage ihm, welchen großen Vortheil es dereinst davon haben wird, wenn es einmal ordentlich spielen kann, belege seine Schilderung mit Beispielen aus dem Leben und wo möglich dem dem Kinde bekannten, indem man auf andere Clavierspieler hinweist, die in Gesellschaften gelitten und geliebt, und die, auch wenn sie allein sind, stets sich eine der angenehmsten Unterhaltungen zu gewähren vermögen. Übrigens verwechsle man dabei auch nicht den Mangel der Lust am Spielen und Lernen überhaupt mit dem Mangel der Liebe zu dem eben vorliegenden Tonstücke. Dies kann der Art seyn, daß es das Kind gar nicht anspricht und daher die Aufmerksamkeit desselben untergraben hilft. In solchem Falle entferne man lieber auf schickliche Weise das Stück und nehme ein andres herbei, das die Absichten des Unterrichts in dieser Be-

---

*) Man sehe die voranstehende Abhandlung.

ziehung besser unterstützt, denn kein Unterricht kann so wenig des Interesses und doch auch wieder so wenig der bloßen Strenge entbehren, als der Musikunterricht. Es deutet dies auf das, wovon ich oben bei Betracht des Lehrstoffes schon sprach, und was ich weiter unten bei Betracht der Vertheilung des Lehrstoffs oder des Lehrplanes noch ausführlicher entwickeln werde. Ein erprügelter Virtuos — wenn ich mich so ausdrücken darf — ist ein Unding, ein verzerrtes, kraftloses Bild. Wenn irgendwo, so müssen hier, beim Musikunterrichte, alle Leistungen Folgen freier, belebter Entwickelung seyn. — Dieser Freiheit der Entwickelung und Strengelosigkeit ungeachtet darf der Unterricht jedoch viertens auch an Gründlichkeit Nichts verlieren. Letztere ist der Lehrart ein eben so unveräußerliches Gesetz als dem Lehrer selbst die Befähigung zum Unterrichte überhaupt. Übrigens ist die Gründlichkeit auch ein relativer Begriff, denn eine andere ist sie, betrifft sie den Unterricht von Leuten gereifteren Verstandes, und eine andere, betrifft sie den Unterricht junger Schüler oder gar eines Kindes. Im erstern Falle fordert sie eine wissenschaftliche Form, ein Eindringen in die Grundbegriffe der Sache und überhaupt ein systematisches Verfahren, im letztern Falle aber nur ein r e c h t Wissen, eine deutliche Vorstellung von der Sache, sichere Fertigkeit und Kenntniß darin ohne eigentlich wissenschaftlichen Grund, und es steht ihr hier also das bloße Halbwissen und oberflächliche Können entgegen. Ich habe oben bereits angedeutet, welchen Charakter in dieser Beziehung meine nachfolgende Clavierschule anspricht, und habe ich auch hierorts vorzugsweise nur den Unterricht junger, angehender Clavierspieler im Auge, so möchte ich der nöthigen Gründlichkeit ungeachtet, ja um ihretwillen rathen, Alles davon auszuschließen, was viele und mannigfache Vorkenntnisse, bedeutende andere Fertigkeiten und einen bereits gereiften Verstand, ein scharfes Urtheilsvermögen voraussetzt. Eine gelehrte Gründlichkeit, in deren Fehler meist jüngere Lehrer fallen, die meinen, überall ihren Schatz von Wissen auskramen zu müssen, schadet, und lassen wir uns auch nur einmal hier von der Ruthe der Eitelkeit treffen, so ist der dadurch bewirkte Nachtheil unauslöschbar. Dem Kinde kommt der Berg von Wissen und Können, der ihm alsdann hingestellt wird, als unübersteigbar vor, und noch ehe es anfängt, hört es auf, weil seine Lust an der Sache aufhört. Nur immer die eben vorliegende Sache einfach, jedoch auch richtig erklärt, und die Pflicht der Gründlichkeit ist erfüllt, um so mehr, als das Kind auf diese Weise nach und nach, unvermerkt, eine Masse von Kenntnissen sich aneignet, die vorher auf einmal mit gelehrter Miene offenbart es abgeschreckt haben würde. Die rechte Gründlichkeit eilt nicht; indem sie Zeit zu verlieren scheint, gewinnt sie solche; sie lehrt und fordert Wenig auf einmal, aber um so bestimmter,

gewisser und genauer; sie wiederholt das Bekannte oft, schließt jedesmal aber auch etwas Unbekanntes daran; genügt sich nie mit halbem Wissen und Können, doch will sie auch niemals Alles auf einmal erreicht haben. Freilich gehört dazu Verstand, Einsicht, um überall das rechte Maß zu halten; aber wer diese Einsicht, diesen Verstand nicht hat, sollte eigentlich auch nicht unterrichten. Er wird Viel schwatzen, aber Wenig fruchten, und wer immer forteilt von Einem zum Andern, um nur immer sich declamiren, demonstriren und dociren zu hören, statt der ersten Elemente hohe Weisheit zu Markte zu tragen, wird vielleicht bald Parade machen können mit seinem Schüler, aber nicht anders denn ein Geck mit gehaltlosem Flitter, das keine Probe hält für die Dauer und für das eigentliche Leben. — Übrigens läßt sich dieser nöthigen Gründlichkeit unbeschadet das Lernen auch um Vieles durch die Art des Unterrichts erleichtern, und es ist dies eine fünfte gute Eigenschaft derselben. Nur verstehe man darunter nicht etwa ein Wegräumen aller Schwierigkeiten und ein Ersparen aller Anstrengung auf Seiten des Schülers. Das hieße die Kräfte erschlaffen lassen, weil die Selbstthätigkeit nicht geweckt werden würde. Es geschieht dies Erleichtern des Lernens vielmehr dadurch, daß man Nichts von dem Schüler fordert, was seine Kräfte noch übersteigt oder auch dieselben nur unverhältnißmäßig, bis zum Äußersten anspannen würde; daß man ihm alle Schwierigkeiten erläßt, deren Überwindung seine Lust und seinen Muth für künftige Fälle vermindern könnte; daß man seinem Fleiße mit Eifer zuvorkommt und ihm dadurch Freude über jenen bezeugt; daß man, je ungeübter er ist, auch seine eigenen häuslichen Übungen zuvorkommend überwacht und denselben ermunternde Gränzen steckt; auch dadurch, daß man auf praktische Mittel sinnt, schwer zu Fassendes und zu Machendes auf eine bequemere Art darzustellen und etwa schwachen Naturanlagen auf diese Weise zu Hülfe zu kommen; und daß man auch durch Aufmunterungen dem Schüler Muth macht und so ihm selbst das Schwerste als scheinbar leicht hinstellt, wenn er nur Geduld zur Überwindung habe, die nachgehends so vielfach sich belohne. Als jene praktischen Mittel haben z. B. zur Angewöhnung einer guten Haltung der Hände die Handleiter von Kalkbrenner, Herz und Logier sich bewährt, zur Erlernung der Noten und Tasten die Claviaturtabellen, zur Erlernung der Vorzeichnung der verschiedenen Tonarten der Quinten- und Quartenzirkel, und welche dergleichen Dinge mehr. — Kann es ohne Nachtheil der Gründlichkeit geschehen, so ist es um des Interesses und um der Lebhaftigkeit des Unterrichts willen auch eine gute Lehrart, wenn man dabei mehrere Zwecke mit einander verbindet. So ist es z. B. von wesentlichem Nutzen, wenn man an sich blos mechanische Übungen zugleich zu Beschäftigungen des

Verstandes und Gefühls macht, und ich möchte niemals rathen, das Eine oder Andre für sich allein treiben zu lassen, wie z. B. Anfangs das Notenlernen. Das Kind lernt die Noten weit leichter und schneller, wenn es sie zugleich spielt, denn der Ton reizt seine Sinne dabei zugleich an, und mit dem Lernen der Notenzeichen lernt es zugleich sich bewegen auf den Tasten. Aller bloßer Gedächtniß- und Fingerkram taugt Nichts namentlich bei Kindern, deshalb ist es auch so gefährlich, einen angehenden Clavierspieler sich an dem bloßen Etudenspiel abmühen zu lassen. Nur wenn der Lehrer ihm begreiflich zu machen weiß, wie nothwendig das Einüben dieser oder jener Etude für ihn ist, weil die darin vorkommenden Tonfiguren auch in dem und dem von dem Schüler geliebten Tonstücke vorkommen, und, wenn er diese Figuren nun hier seinen Fingern einübe, er auch dieses Stück alsobald gut spielen können werde, — nur auf diese Weise läßt sich der Gefahr des Erschlaffens der Lust dadurch entgehen. Verständige Lehrer wissen auch jedes eigentlich den Sinnen des Schülers gefallende Tonstück in seiner Art zu einer Etude zu machen, d. h. zu einem Schulstücke, einem Mittel des Unterrichts. Auch das Kind, die Jugend will schon wissen, wozu und warum sie sich diese oder jene Kenntniß und Fertigkeit oft so mühsam anzueignen hat, und ist der Nutzen und Zweck ihm nicht klar, meint sie wirklich sich blos für ein Werkzeug des Willens des Lehrers halten zu müssen, so ist alles Hoffen auf gute Früchte des Unterrichts vergebens, denn der Macht des Willens entrückt, verläßt sofort auch das Kind die Sache. — Endlich muß die Art des Lehrens auch eine solche seyn, daß — wie mehrfach bereits angedeutet — der Schüler so viel als möglich dadurch stets in einer gewissen Selbstbeschäftigung erhalten wird, und dies auch nicht blos während, sondern auch außerhalb des eigentlichen Unterrichts. Während des Unterrichts erreichen wir den Zweck, wenn wir überall, bei Allem, was er thut und zu thun hat, Gelegenheit zum Selbstdenken, Selbsturtheilen und Prüfen geben. Dadurch übt sich nämlich die Urtheilskraft, der Scharfsinn, das Gefühl und praktisch insbesondere das Gehör, so wie von daher dann in zweiter Folge sich der große Vortheil des Selbsthelfens und Helfen-Könnens datirt, welcher Vortheil um so wichtiger und wesentlicher ist, als Niemand sein ganzes Leben hindurch Unterricht im Clavierspiele haben, sondern einmal auch so weit kommen will, daß er sich beim Einüben, Erlernen eines neuen Tonstücks selbst zu helfen weiß, daher muß ich, die äußersten Nothfälle ausgenommen, vor allem Vorsagen und Vormachen beim Unterrichte warnen. Aufmerksam machen nur auf begangene Fehler darf der Lehrer, und dann muß er den Schüler, so weit als nur immer möglich, den Fehler (natürlich unter seiner Leitung) selbst suchen und aus eignem Ermessen ver-

bessern lassen. Machen wir es anders, sagen und machen wir Alles, den falschen Ton, die rechte Figur ꝛc., vor, so erniedrigen wir den Schüler zu einer bloßen Maschine, die ewig von Andern wird in Bewegung gesetzt werden müssen, wenn sie sich bewegen soll. Außerhalb des Unterrichts wird die Selbstthätigkeit des Schülers hauptsächlich durch Vorbereiten darauf und durch Wiederholen des Gelernten gefördert. Das Vorbereiten auf eine Musiklection scheint auf den ersten Blick zwar nicht sehr thunlich oder doch nur selten möglich; dem ist indessen in Wahrheit nicht so. Ein Schüler läßt sich recht wohl veranlassen, den Anfang des Erlernens neuer Stücke z. B. nicht bis auf die Unterrichtsstunde zu verschieben, sondern solchen vor dieser auch für sich selbst schon zu machen, und findet ihn der Lehrer dadurch vorbereitet bereits auf seinen Unterricht, so geht zweifelsohne dieser weit leichter und fruchtbarer von statten. Daher erscheint eine solche Vorbereitung sogar auch nothwendig. Einem Schüler ein Stück vorzulegen, das ihm noch völlig fremd ist und damit den Unterricht zu beginnen, halte ich für durchaus falsch. Die eigentliche Unterrichtsstunde wird dadurch zur bloßen Übungsstunde, was niemals seyn darf.

Die Form der Mittheilung beim Unterrichte endlich kann seyn entweder eine dialogische oder akroamatische, nämlich mit derjenigen Beschränkung des Sinnes dieser Ausdrücke, die von dem Gegenstande des Unterrichtes, dem Clavierspielen, selbst geboten wird, indem nicht das Spielen selbst, sondern nur die dasselbe betreffende theoretische Unterweisung auf solche Weise gegeben werden kann. Die dialogische Form, wobei Fragen und Antworten mit einander wechseln, ist unter allen Umständen von beiden die bessere und zweckmäßigere, doch läßt sie sich ausschließlich nur bei jüngern Schülern anwenden; ältere, erwachsene Personen scheuen häufig aus Gründen, die hier nicht näher entwickelt zu werden brauchen, die Antworten, und namentlich wenn dieselben dem weiblichen Geschlechte angehören, möchte ich zur akroamatischen, d. h. der blos docirenden Form rathen, die das, was mitzutheilen ist, im zusammenhängenden Vortrage mittheilt und allenfalls mit Beispielen belegt, dabei das Vertrauen zu dem Schüler hegend, daß seine gereifte Einsicht von selbst ihn zur gespanntesten Aufmerksamkeit antreibt. Ich spreche dies aus Erfahrung. Ich hatte einstmals eine dem höchsten Stande angehörige erwachsene Schülerin. Durch ihren Vater und ihren Erzieher war mir jede Behandlung meines Unterrichts gestattet, die ich für die bessere halte. Jede Frage indessen, die ich an die Dame richtete, hatte — was ihr jedesmaliges Erröthen deutlich verrieth — mehr Zerstreuung als Spannung der Aufmerksamkeit zur Folge. Es kommt unter solchen Verhältnissen nämlich die Scheu vor einer falschen Antwort ins Spiel. Bald wandte ich mich daher zur akroamatischen Form

mit dem Ersuchen, wenn ich mich etwa in irgend Etwas nicht deutlich genug ausdrücke oder wenn ich in irgend Etwas nicht vollkommen verstanden werden sollte, darauf bezügliche Fragen an mich zu richten; und — mit dieser Form hatte ich gewonnen, das Fragen ging besser und leichter als das Antworten, und ob ich außerdem recht oder nicht recht verstanden war, ergab sich ja leicht aus dem, was und wie die Dame spielte. Übrigens lassen sich leicht auch beide Formen der Mittheilung, die dialogische und akroamatische, mit einander verbinden, und es ist selten, daß eine solche Vermischung eben so sehr namhafte Vortheile gewährt, als sie von den Umständen geboten seyn kann. — Jede der beiden Formen insbesondere betrachtet, laufen die Regeln der dialogischen (oder katechetischen) Form zunächst auf die Kunst zu fragen, die Antworten der Schüler gehörig zu behandeln und dadurch das ganze Gespräch zweckmäßig zu leiten, aus. Die Fragen müssen vor allen Dingen deutlich und bestimmt gestellt werden, damit niemals eine mehrsinnige, ja immer kaum eine andere als die erwartete Antwort darauf erfolgen kann. Allgemeinheiten, Mehrdeutigkeiten und bildliche Ausdrücke finden daher hier durchaus keinen Platz. Dann müssen die Fragen auch immer so kurz, als es nur immer die Deutlichkeit und Vollständigkeit zuläßt, gefaßt und stets so eingerichtet seyn, daß der Schüler zu denken und zu empfinden hat, wenn er antworten will. Am wenigsten ist dies der Fall, wenn die Frage blos ein Nein oder Ja von dem Schüler fordert, weil er alsdann nicht viel zu sprechen hat und das Sinn- und Satzbilden in einer Antwort hauptsächlich zur Beschäftigung und Thätigkeit der Geisteskräfte beiträgt. Ein Ja oder Nein erfolgt aber allemal, wenn die Frage mit einem Zeitworte anfängt, was also sorgfältig zu vermeiden ist. Man stelle nur Versuche an und man wird sich von der Wahrheit des Gesagten überzeugen. In Beziehung auf die Antworten muß, erfolgt und zwar nicht aus Unaufmerksamkeit gar keine Antwort, eine Undeutlichkeit der Frage vorausgesetzt und diese daher so abgeändert werden, daß der Schüler ihren Sinn leichter begreift. Ist die Antwort je auch nur halbwegs richtig, so lohne man des Schülers Nachdenken durch eine Billigung, welche zu weiterer Aufmerksamkeit aufmuntert; ist sie nicht richtig, so sei man nicht gleich mit der Berichtigung bei der Hand, weil dies das weitere Nachdenken keineswegs anregen würde, sondern suche durch andere Fragen, welche leichter gestellt sind, und durch Benutzung der darauf erfolgten Antworten den Schüler nach und nach, gewissermaßen von Schluß zu Schluß, auf den rechten Punkt zu führen, wo die richtige Antwort auf die erste Frage erfolgen muß. Ein solches Verfahren macht dem Schüler zugleich den Zusammenhang der verschiedenen Dinge klar. Auch ist es im Falle falscher Antworten zu dem Ende gut, wenn man dem Schü-

ler Veranlassung giebt, selbst die Richtigkeit oder Unrichtigkeit seiner Antworten zu beurtheilen, und wenn man ihn nach längerem Hin- und Herfragen die Hauptfrage mit der Schlußantwort in einen allgemeinen Lehrsatz, also in einen Redesatz zusammenziehen läßt. Das schärft das Nachdenken und kommt, als selbst gemachte Wiederholung, dem Gedächtniß zu Hülfe. Was endlich den Umfang der Antwort betrifft, so muß durch die Fragen dafür gesorgt werden, daß im Gegensatz zu diesen derselbe sich so weitläufig als möglich gestaltet, denn je mehr der Schüler zu sprechen hat, desto mehr muß er auch denken. — Bei der akroamatischen Form hüte man sich vor allen Dingen vor zu langen Reden und Vorträgen, denn nicht allein daß der Clavierunterricht seltener Gelegenheit dazu bietet ohne in den Fehler der Schwatzhaftigkeit zu verfallen, sondern unnöthiger Weise wird dadurch meistens auch die Zeit der Lection mit weniger wesentlichen und wichtigen Dingen verschleudert. Dann verbinde man mit dieser Kürze Klarheit, Deutlichkeit und Bestimmtheit des Vortrags und jedes Ausdrucks. Von der Blüthe der Sprache und einem Pathos, die bei höheren wissenschaftlichen Vorträgen wohl angebracht und von Nutzen seyn mögen, ist hier, beim Clavierunterrichte, bis zum leeren Raisonnement immer nur ein und gar leicht geschehener Schritt. Wie nützlich bei dieser Mittheilungsform ein Fragen von Seiten des Schülers ist, deutete ich oben bereits an, und daß diese Form fast häufiger noch denn die dialogische ein Wiederholen der Lehren erfordert, leuchtet Jedem ein. — Welche Form der Mittheilung aber wir bei unserem Unterrichte wählen, immer müssen wir dieselbe endlich zu unterstützen suchen durch eine gewisse Lebhaftigkeit, und zwar jene Lebhaftigkeit, jene Heiterkeit des Geistes, Kraft, Leben in Worten und Gebehrden, jene Munterkeit und gute Laune, die sich nicht durch Kunst oder Studium etwa erreichen läßt, sondern die auf einer natürlichen Anlage beruht, welche oft den weniger kenntnißreichen Musiker und weniger fertigen Clavierspieler zu dem geschicktesten Lehrer in dieser Kunst erhebt. Man hat daher unter jener Lebhaftigkeit auch nicht etwa eine blos äußere, ein lautes Sprechen, vieles Gestikuliren u. dgl. zu verstehen, sondern eine mehr innere des Geistes, zu der auch der gute Wille sehr viel beiträgt. Kein mürrisches, ängstliches Wesen darf der Lehrer haben, nicht schläfrig in Stimme und Wort die Augen blos auf Finger und Note richten; beweglich in Allem, in Wort und Gedanken, selbst im äußern Anstande, nützt ein anständiger passender Scherz oft mehr, denn ein steifes, abgemessenes, kaltes Dasitzen neben dem Schüler. Mit der Gewandtheit im Lehren und Zeigen darf niemals auch die Geduld ausgehen, und giebt man dem Wichtigeren einen gewissen kräftigen Nachdruck und Ernst, so begleite das Unwichtigere gern ein launiger Einfall, der die Würze der Arbeit ist.

Was endlich aber um solcher Lebhaftigkeit des Unterrichts vermieden werden muß, ist selbst der bloße Schein der Ungewißheit in seiner Sache, und eine Gleichheit im Betragen gegen die Schüler, wobei im Gegentheil Alter und Geschlecht, selbst Stand und Beruf einen sehr erheblichen und wohlzubeachtenden Maßstab abgeben. Nur was Artigkeit, Anstand und ein liebreiches Benehmen betrifft, herrsche Übereinstimmung bei Allen, und darin, was wir die Wahrheit und den guten Willen, den eigentlichen Zweck des Unterrichts heißen.

Plan des Clavier-Unterrichts oder die Ordnung seiner Lehrgegenstände.

Die dritte und letzte Hauptfrage endlich, welche die Lehre von der Kunst des Unterrichts im Clavierspiele nach meiner Ansicht, außer den beiden bis dahin abgehandelten, uns vorzulegen hatte, betraf die Ordnung oder den Plan, wornach dieser Unterricht zu geschehen hat. Vergleichen wir den Gegenstand mit dem der früheren beiden Hauptfragen, so treten wir damit gleichsam aus der Allgemeinheit unsrer Lehre heraus in deren Specialität oder — deutlicher mich ausgedrückt — aus der Theorie der Lehre von dem Clavierunterrichte in deren Praxis; denn ward mit der Beantwortung der ersten beiden Hauptfragen gewissermaßen eine allgemeine Methodologie dieses Unterrichts aufgestellt so müssen wir, gegenüber davon, mit Beantwortung dieser letzten Hauptfrage nothwendig eine specielle Methodologie desselben erhalten, da zu dem dortigen theoretischen Was und Wie sich nun hier, wo von dem besondern Plane des Clavierunterrichts die Rede ist, auch das praktische Wo, Wann und Was sich zu gesellen hat.

Es sind zwei Dinge vornehmlichst, auf welche sich der Plan bezieht, den ein Clavierlehrer, will er ehrlich und redlich seinen Beruf erfüllen, bei seinem Unterrichte nothwendig zu befolgen hat:

a) die Folge der Gegenstände, und

b) die Vertheilung derselben in der Unterrichtsstunde.

Die Lehre von Beiden aber nimmt unabweislich wieder eine doppelte Richtung, nämlich eine allgemeine und eine besondere, indem die Gründe, auf welche sie sich stützt, eben sowohl einen allgemeinen als besondern Charakter an sich tragen, und indem die Beziehungen auch, in welchen beide Gegenstände zu dem Clavierunterrichte stehen, sowohl in ihrer Gesammtheit als in einer gewissen Specialität betrachtet werden können.

Im Allgemeinen dies zunächst gethan ist hinsichtlich der Folge der Gegenstände vor allen Dingen darauf zu sehen, daß nicht zu Vielerlei auf einmal vorkommt, sondern in Wahrheit eine gewisse Succession statt

hat, die eben sowohl die Gründlichkeit des Unterrichts als das Interesse daran auf Seiten des Schülers fördert, und, um dies zu bewirken, ist am rathsamsten, dem Winke zu folgen, den uns die Natur in der Entwickelung der Seelenkräfte des Menschen giebt, und der uns unverhinderlich dahin führt, vor allen Dingen den Kopf des Schülers zu öffnen und ihm zu anschauenden Erkenntnissen und Begriffen zu verhelfen, nicht aber sein Gedächtniß etwa mit bloßen Namen und Sachen anzufüllen. Wie das zu geschehen hat und was ich darunter verstehe, kommt nachgehends bei der speciellen Betrachtung des Hauptgegenstandes in Erwägung. An diese ersten Erweckungen der Aufmerksamkeit und des Nachdenkens dann mögen sich unmittelbar allerhand leichte mechanische Übungen anschließen, als: Lesen und Schreiben der Noten, Anschlagen der denselben entsprechenden Tasten, kleine Leiterübungen, Versuche in dem Unter- und Überschlagen der Finger, Nachmachen mancher Spielmanieren wie Triller u. dgl., auch Spielen kleiner Handstücke, Taktübungen ꝛc.; denn ein wohl, richtig und planmäßig unterrichtetes Kind kann in seiner Art schon recht Viel und Mancherlei von dem Clavierspielen wissen, ehe es eigentlich anfängt, ein Stück von auch nur einigem Belang wirklich einzuüben. Darnach mache man den Schüler mit den ihn zunächst umgebenden und den Unterricht zuvörderst betreffenden Gegenständen, also mit dem Claviere selbst näher bekannt, sage ihm auch Einiges über die verschiedenen Arten von Clavieren, über das Verhältniß der Claviermusik zu der der übrigen Instrumente*), und über die Instrumente, welche wohl am wirksamsten mit dem Claviere gemeinschaftlich benutzt werden; und schreite alsdann erst zum wirklichen und eigentlichen Clavierunterrichte selbst eifrig fort, neben dessen vollkommen methodischem Verfahren der verständige, sorgfältige Lehrer nicht vergessen wird, auch über die Beschaffenheit, den ästhetischen und künstlerischen Werth der Tonstücke, die er den Schüler spielen lehrt oder die er zum Mittel seines Unterrichts wählt, das Nöthige mit kurzen Worten vorzutragen. Hat der Schüler es endlich durch denselben, durch diesen Unterricht, nach und nach zu einem gewissen und zwar solchem Grade von Fertigkeit gebracht, wie zugleich einen solchen Schatz von überhaupt musikalischen Kenntnissen sich gesammelt, daß er wohl im Stande seyn dürfte, sich als Clavierspieler in specie selbst zu helfen und selbst weiter fortzubilden, so ist es Zeit, aber nicht etwa den ganzen Unterricht aufzugeben und somit den Schüler in Wahrheit sich selbst zu überlassen, sondern jenen nur als Clavierunterricht insbesondere etwas und dergestalt zu modificiren, daß er sich zu einem mehr allgemein musikalischen, musikalisch-wissen-

*) Vergl. die beiden voranstehenden Abhandlungen.

schaftlichen erhebt. Ich habe in dem Falle, als mein Beruf vornehmlich noch im Unterrichten bestand, mit dem besten Erfolge dem Schüler meistens nur von Lection zu Lection einen Abschnitt irgend eines Tonwerks zum Einstudiren für sich aufgegeben, und in der Lection selbst dann, was das Clavierspielen insbesondere anbelangt, mich blos gleichsam als den Corrector oder Censor des für sich selbst Erlernten gerirt, die übrige Zeit der Stunde auf den Unterricht in der Harmonie und in andern höhern allgemein musikalischen und wissenschaftlichen Dingen verwendend. Nicht allein daß auf diese Weise der Schüler unter den Augen des Lehrers lernt, sich selbst zu helfen und bei der Übung darin geleitet wird, sondern letztbezeichneten Unterricht kann ich auch nicht anders denn für jeden Clavierspieler durchaus nöthig erachten, weil das an demselben cultivirte Instrument ja einen allgemein musikalischen Charakter an sich trägt und nicht allein ein Repräsentant des gesammten Orchesters, sondern auch die Grundlage und das Mittel des allgemein musikalischen Genusses der allgemeinen musikalischen Bildung seyn soll, die niemals aber Kenntnisse der Harmonie und der übrigen allgemein wissenschaftlichen musikalischen Dinge, als: Geschichte, etwas Ästhetik, Formenlehre, Stylisation 2c., von sich auszuschließen vermag. Um diesen gleichsam letzten und Schluß-Unterricht zu unterstützen, möchte ich daher auch Jedem, der meinem Beispiele zu folgen für gut findet, rathen, bei der Auswahl der Musikstücke, die er dem Schüler zum Einstudiren aufgiebt, auf möglichste Mannigfaltigkeit derselben, aus älterer und neuerer Zeit, aus diesem und jenen Style 2c., Rücksicht zu nehmen, weil dadurch Gelegenheit erzielt wird, historische und andere bezeichnete, geschmackbildende Betrachtungen unmittelbar daran zu schließen, ohne eigentlich den Schüler merken zu lassen, daß diese Theile der Kunst jetzt den Hauptgegenstand des Unterrichts ausmachen, indem er sonst gar leicht auf den Gedanken kommen könnte, sich für fertig in der eigentlichen Kunst des Clavierspiels zu halten, und dann sich weniger Mühe in deren Übung und Studium zu geben. — Die Vertheilung der Gegenstände in die Zeit der Unterrichtsstunde unterliegt im Allgemeinen keiner Schwierigkeit. Hält man — wie es immer geschehen sollte — den Grundsatz dabei fest, daß in allem Unterrichte ein innerer wie äußerer Zusammenhang stattfinden, und daher mit jedem Schritte weiter auch die Begegnisse des vorhergehenden, mit dem Letzten auch stets noch das Erste, Zweite, Dritte 2c. dem Schüler gegenwärtig seyn muß, so wird kein gewissenhafter Lehrer eine Stunde, oder welche Zeit sonst die einzelne Lection einnimmt, hingehen lassen, ohne eine doppelte Repetition, nämlich zu Anfang und zu Ende derselben, anzustellen. Zu Anfang wird er das in der vorangegangenen Lection Vorgetragene und Gelernte wieder ins Ge-

dächtniß zurückrufen, dabei zugleich prüfen, wie weit der Schüler durch Privatfleiß sich das Gelernte zu eigen machte und anzuwenden suchte, kurz ob er die nothwendigen häuslichen Übungen mit Fleiß und Nutzen fortsetzte, und im nicht zusagenden Falle ihm Anleitungen geben, wie er künftig zweckmäßiger und nützlicher seine Übungen zu betreiben hat. Unmittelbar daran knüpft er den neuen Gegenstand, den er aber auch am Schlusse der Lection nicht verläßt, ohne das Ganze, was der Schüler in dieser lernte, noch einmal in einen übersichtlichen Rahmen zusammenzufassen und so, zum bessern, leichtern Begreifen demselben vor Augen zu stellen. Natürlich darf und kann diese letztere Repetition ungleich weniger Zeit einnehmen als die erstere, zu Anfang der Lection, einmal weil sie in der nächsten Lection noch eine zweite und ausführlichere Repetition zur Folge hat, und dann auch weil die Unmittelbarkeit des Vorgangs der Lehre den Schüler diese noch gegenwärtig genug denken läßt; doch wie weit überhaupt der Lehrer zu gehen hat, müssen die jedesmaligen Umstände, die mehr oder wenigere Wichtigkeit und Schwere des Lehrgegenstandes wie die mehr oder minder große Aufmerksamkeit und Fassungsgabe des Schülers, ergeben.

Im Besondern halte ich es hinsichtlich der Folge der Gegenstände zunächst für durchaus nothwendig, daß der Schüler weiß, was er lernen soll: Musik überhaupt und diese zwar durch das Spiel des Claviers insbesondere. Daher mache der Lehrer seinen Zögling vor Allem in kurzer, aber kräftiger und leicht verständlicher Darstellung mit dem Wesen der Musik und namentlich Betreff ihres höchst bildenden Zwecks bekannt, und dann mit der Beschaffenheit und Einrichtung des Claviers insbesondere, wobei auch hingewiesen werden darf auf das Verhältniß, in welchem diese Beschaffenheit des Claviers zum Wesen der Musik überhaupt steht. Ist das geschehen, so bildet der sehr richtige Schluß, daß Niemand Musik und daher auch das Clavierspielen zu erlernen im Stande sei, der nicht alle Eigenthümlichkeiten musikalischer Darstellung und was zur Musik und zum Clavierspielen im Ganzen wie im Besondern gehöre, vollkommen sich zu eigen gemacht habe, einen eben so schicklichen Übergang zum eigentlichen Beginn des praktischen Unterrichts selbst, der in nichts Anderm denn in der Lehre von den musikalischen Zeichen, den Noten und Tönen und den diesen entsprechenden Tasten bestehen kann. Dabei trenne man aber die Sachen nicht, sondern lehre sie im Zusammenhange, mittelst Darstellung der untrennbaren Beziehungen, in welchen sie zu einander stehen, weil sonst wohl das Gedächtniß, niemals indessen die Denkkraft des Kindes geübt wird, und weil sonst dieses zum Höchsten wohl eine Menge Namen und Dinge in den Kopf bekommt, aber dann

auch noch einmal ein zeitvergeudendes und ermüdendes Stadium zu durchlaufen hat, in welchem es lernt, die Kenntniß der Dinge und Namen anzuwenden. Was soll es, daß das Kind die ganze Masse von Noten unsers Tonsystems und vielleicht gar gleich in den verschiedenen Schlüsseln kennen lernt, während doch eine geraume Zeit vorübergeht, ehe es mehr denn kaum 12 bis 16 davon praktisch anzuwenden Gelegenheit bekommt? — Darin hat (der überhaupt kluge Pädagoge) Logier vollkommen Recht, wenn er seine Schüler nicht erst Noten lernen und dann spielen, sondern spielen und während des Spielens auch die Noten, die eben gespielt werden, dem Namen nach kennen lernen läßt. Mit jedem neuen Handstückchen, das das Kind spielen lernt, kommen auch einige neue Noten vor, und die lernt es dann bald und behält sie, weil es sie fort und fort anzuwenden hat, während es, lernt es sogleich im Beginn des Unterrichts alle mögliche Claviernoten, die nicht sogleich praktisch vorkommenden wieder vergißt und mit ermüdeten Kräften nochmals, beim Vorkommen, lernen muß. Was ist denn wichtiger auch beim Spiel des Claviers, etwa welchen Namen eine Note hat, oder welcher Ton, welche Taste dadurch vorgeschrieben wird? — Ich meine, auf den durchaus zufälligen Namen kommt für die Sache selbst Nichts an, und Nichts erstickt die Lust des Schülers eher als das bloße Merken von Namen: „ein Stück spielen" ist sein erstes Verlangen. Freilich je mehr wir unsre Schüler quälen, desto leichter ist die Arbeit für uns; allein um wessen Willen geschieht der Unterricht? — doch wohl nicht um unsertwillen; nun so lassen wir das Bessere, Bequemere und Leichtere auf unsrer Seite auch Nebensache seyn. Daß sich von dem spielenden Notenlernen auch die ersten Anfänge des taktmäßigen Spielens nicht wohl trennen lassen, leuchtet ein. Mit der Figur der Note und ihrer tonischen Bedeutung lernt nämlich der Schüler auch den Zeitwerth derselben kennen, und praktisch diesen dargestellt kommen wir von selbst zu einer taktmäßigen Eintheilung des Spiels. Doch muß ich hier auch wiederholen, daß wir allen diesen Unterricht je nach Alter und Fähigkeit des Schülers einzurichten haben, da das Kind vollkommen sinnlich behandelt seyn will, und das reifere Alter im Gegentheil erst zuläßt, zu dem Verstande zu reden. Für die beste Art und Weise, die Takteintheilungen dem Schüler bemerklich und fühlbar zu machen, halte ich ein lautes Zählen. — Mit diesen drei Sachen, Kenntniß und richtigem Spiele der Noten, wie ihrer taktmäßigen Eintheilung, begnüge sich nun aber Anfangs der Lehrer, bis durch längere Übung, während welcher blos auf eine gleichmäßige Ausbildung der physischen Mittel, also namentlich des Fingermechanismus, gesehen werden muß und dann auch noch die Lehre von den Applicaturen, der Eintheilung unsers Tonsystems und

was Alles dahin gehört abgehandelt werden mag (Nichts jedoch ohne sofortige praktische Anwendung und ohne stufenweisen Fortschritt von dem Leichtern zum Schwerern), der Schüler wenigstens zu einiger Fertigkeit im Spiel gelangt ist; ist dies der Fall, dann fange er, während er mit den praktischen Übungen ununterbrochen fortfährt, in theoretischer Beziehung den Unterricht gleichsam wieder von vorne an, um das früher in dieser Hinsicht blos sinnlich Dargestellte nun auch auf eine mehr kunstwissenschaftliche Weise zu entwickeln, indem er zu der Lehre von den Tönen z. B. auch die Lehre von den Intervallen zufügt, zu der Lehre von den Anfangs blos einfach gezeigten beiden Schlüsseln die Lehre von den Schlüsseln überhaupt, zu der Lehre von der Takteintheilung auch die Lehre vom taktischen und rhythmischen Accent, zu der Lehre von der Vorzeichnung auch die Lehre von den verschiedenen Tongeschlechtern 2c., und damit endlich abermals auf dem voran schon erreichten praktischen Punkte wieder angelangt, lasse er nunmehr kein Zeichen und überhaupt Nichts, bis zu den Verschiedenheiten der Style und Formen hinauf, in den praktischen Übungen vorübergehen, was irgend auf die Schönheit des Vortrags und auf den Ausdruck im Spiel überhaupt Einfluß haben könnte, ohne dessen vollständige Erklärung, natürlich in stets successiver Fortschreitung, daran zu knüpfen, bis der praktische Unterricht eigentlich fertig und die Zeit des Beginnens jenes oben erwähnten mehr kunstwissenschaftlichen höhern Unterrichts eingetroffen zu seyn scheint. — Das ohngefähr und in Kürze angedeutet der besondere Gang, den ein Clavierlehrer zu nehmen hat, wenn der Hauptzweck seines Unterrichts, mittelst der Kunst des Clavierspiels überhaupt musikalisch zu bilden und auch von dieser Seite her zur möglichsten Ausbildung des Zöglings beizutragen erreicht werden soll, und zusammengestellt denselben mit den zuvor gegebenen Regeln über die Art und Weise des Clavierunterrichts im Allgemeinen, glaube ich auch, daß jene Andeutungen für den verständigen Lehrer hinlänglich genügen. Doch kommt noch Eins in Betracht, was unmittelbar mit jener Folge der speciell musikalischen Gegenstände in Verbindung steht, nämlich die Wahl der Musikstücke, die zur Verwendung bei den praktischen Übungen seines Unterrichts der Lehrer zu treffen hat. Zu Anfang meine ich in dieser Beziehung soll man dem Schüler blos solche Stücke zu spielen geben, die gar keine Schwierigkeiten in der Applicatur darbieten; also zunächst solche, bei denen die Finger blos auf Untertasten spielen, ohne unter- oder überschlagen zu müssen; dann nehme man dergleichen, in denen auch Obertasten vorkommen, und hiernach erst gehe man nach und nach zu Tonstücken mit weiten Applicaturlagen über, ohne jedoch den Grundsatz des Fortschritts vom Leichtern zum Schwerern aus den Augen zu verlieren, der sich auf Alles, also auch auf

die rhythmische Combination der Noten und auf das einfache melodische wie harmonische Spiel in beiden Händen erstreckt. Dazu müssen diese ersten Anfangsstücke auch möglichst kurz seyn, damit der Anfänger, der ohnehin Viel zu merken und zu behalten hat, nicht das Eine mit dem Andern wieder vergißt und damit er namentlich sich bei Zeiten an ein zusammenhängendes Spiel gewöhnt, was bei Tonstücken von größerm Umfange nicht der Fall ist. Zweckmäßige Stücke dieser Art besitzen wir von vielen Componisten. Ist der Schüler dann zu einiger Fertigkeit gelangt, so gehe man weiter in der Sache, aber wähle auch nicht immer Tonstücke von blos einem oder wenigen Componisten, sondern von mehrern und verschiedenen, denn jeder Componist hat seine besondere Manier, so sehr, daß wenn man von dem Einen ein schweres Tonstück zu spielen im Stande ist, man doch ein im Grunde leichteres von einem Andern noch nicht zu spielen vermag. Mannigfaltigkeit ist hier so nothwendig, wie in der Kunst überhaupt, damit der Mechanismus und die ganze Bildung einen allgemeinen, für alle Fälle passenden Charakter erhalten. Auch unterhält und vergnügt sie mehr, giebt Anlaß zu nützlichen Vergleichungen, erweitert den Gesichtskreis, bildet den Geschmack ꝛc. Ich wandte nach den allerersten Anfängen als eigentliche Schulstücke immer die kleinen Clementischen und Kuhlauschen Sonaten an; dann ging ich über zu den leichteren Sachen von Czerny, die mehrfach auch einen außerordentlichen pädagogischen Werth an sich tragen. Zwischen hinein ließ ich zur Unterhaltung die gefälligeren Stücke von F. Hünten und andern dergleichen Componisten spielen. Mit dem eigentlichen Etudenspiel rathe ich erst später zu beginnen, und dann Anfangs dem ersten Hefte der Etuden von Bertini den Vorzug zu geben, darauf die Cramerschen, und hiernach die späteren Bertinischen und endlich Schmittschen folgen zu lassen. Den Etuden von Herz und anderen neueren Claviercomponisten weiß ich keinen ächten pädagogischen Werth abzusehen. Mit dem Etudenspiel tritt der Zeitpunkt für das Einüben Hummelscher Compositionen ein, mit denen ich vielfach Sachen von Mozart äußerst nutzvoll verband. Mit Beethoven meine ich soll man warten bis zuletzt, wo der Mechanismus vollendet ist und das Spiel blos die Grundlage höheren kunstwissenschaftlichen Unterrichts bildet. Unter den neuesten Werken verdienen für die Schüler nach meinem Dafürhalten die von Thalberg den Vorzug. Von Kalkbrenners Compositionen sind sicherlich nur die ältern von Nutzen, und nur Moscheles hat sich in dem Fortschreiten nicht überlebt. Auch Mendelssohn-Bartholdy's Werke lasse man bis zu dem spätern Unterrichte ruhen, und ob ein Lehrer es zu verantworten übernehme, einen Liszt, Chopin und deren Nachahmer in die Hände zu geben, mag seine Sache seyn. Ich halte das, was

diese Meister schufen, blos für Geschmackssachen, nicht für Werke eigentlicher, vom Wesen des Instruments durchdrungener Clavierkunst. Unbedingter gehören aus älterer Zeit dahin die Werke von Field, Wölfl und Berger. Daß ich nicht alle die tausend und abertausend Clavier-Componisten hier nennen kann, ist begreiflich. Nur die waren aufzuführen, welche ich gleichsam als die Repräsentanten irgend einer bestimmten und für die Schule wichtigen Tendenz der Clavierspielkunst schätze. Viele liegen daneben und dazwischen, ohne eben für die Schule als solche eigentlich leitend zu erscheinen. Der Lehrer muß unter ihnen wählen, und dabei allgemeine pädagogische Grundsätze befolgen, zu denen Anfangs auch der gehört, daß durch die Wahl der Musikstücke dafür gesorgt wird, daß der Schüler mit gleicher Gewandtheit in allen Tonarten zu spielen lernt. Hierin hat sich nach und nach aller Unterschied und jede Schwierigkeit zu verlieren. — Daß man den Schüler die Stücke, die man beim Unterrichte verwendet, so lange spielen und üben läßt, bis er sie auswendig kann, hat sein Gutes in Beziehung auf Förderung der mechanischen Fertigkeit, aber sicherlich nicht in Beziehung auf Weckung der Lust zu spielen und auf Förderung der Fertigkeit im Notenlesen ꝛc. Mag es daher bisweilen stattfinden, aber als Regel darf es niemals gelten, da man nie vergessen sollte, daß der Unterricht nicht etwa ertheilt wird, um irgend ein Stück spielen zu lernen, sondern um überhaupt die Fähigkeit, Clavier zu spielen, und zu allen Vorkommnissen ausreichende Geschicklichkeit darin zu verleihen. — Zur Ausbildung des Taktgefühls und der sogenannten Taktfestigkeit ist das vierhändige Spiel und das Zusammenspiel mit andern Instrumenten sehr zu empfehlen. Letzteres trägt auch zur allgemeinen Musikcultur Viel bei. Doch halte man Maß darin, um den Schüler nicht von der freien selbstständigen Bewegung abzuziehen. In den ersten Anfängen ist das vierhändige Spiel fast unerläßlich, weil es zugleich die Musik vollkommner gestaltet, was für den Schüler einen großen Reiz hat, indem er die Wirkung als besonders von seinen schon erlangten geringen Kräften ausgehend betrachtet. — Ich habe vorhin gesagt, daß es außer den genannten noch eine Menge anderer Componisten giebt, die gute Werke für das Clavier geschaffen haben, von denen man für den Schüler wählen darf; welche man wählt: immer muß dabei darauf gesehen werden, daß man ein Mittel dadurch erhält, die sowohl geistigen als zum Mechanismus nöthigen Körperkräfte gleichmäßig auszubilden und den Schüler stets mit wahrer Musik erziehen und gleichsam ernähren zu können. Aller Kling-Klang muß von dem Unterrichte als solchem ausgeschlossen bleiben, denn die erste Speise, die dem Geschmacke des Kindes wird, bleibt von Einfluß auf sein ganzes Leben, und ich nehme keinen Anstand zu behaupten, daß

die vielfache Geschmacksverderbniß, die wir heute in dem musikalischen Leben antreffen, hauptsächlich nur von der Einsichtslosigkeit der meisten unsrer Musiklehrer herrührt. Wohl hat allerdings der Lehrer in dieser Beziehung dem Wunsche und Willen des Schülers und der Eltern desselben Manches nachzugeben; allein nicht Alles, und immer bleibt ihm noch Raum genug, durch kluge Vorstellungen und frei bethätigten Eifer auf jenen Willen trefflich einzuwirken, denn das wesentlichste Ziel des Unterrichts durch ein entgegenlaufendes Verlangen und Verhalten zu verfehlen sind doch wohl keine Eltern gesonnen, wäre selbst in diesem Verlangen und Verhalten der Mittelpunkt all' ihrer Eitelkeit für das Kind concentrirt. — Wie aber werden nun in Absicht auf die Vertheilung der Lehrgegenstände endlich auch die einzelnen Lehrstunden im Besondern dergestalt einzurichten seyn, daß keine davon ganz nutzlos und ohne irgend eine bestimmt nachzuweisende Frucht verloren geht? — Ich glaube gern an den Kummer, den diese Frage schon manchem gewissenhaften Lehrer gemacht hat. Nach meiner Ansicht trachte in solcher Rücksicht der Lehrer zunächst nur darnach, dem Schüler einen klaren, deutlichen Begriff von dem beizubringen, was er eben macht oder spielt, und dann ihm auch zu lehren, sich selbst zu beurtheilen. Fängt er z. B. mit einem neuen Schüler, der schon früher Unterricht genoß, den Unterricht an, so lasse er sich irgend ein bereits gelerntes Tonstück von demselben vortragen, und begehre dann von ihm ein eigenes Urtheil über das Gespielte und namentlich das einzelne besonders Beachtenswerthe, das darin vorkommt. An Inhalt und Art der Antwort wird er bald merken, wo der Schüler steht, und wo nun mit demselben anzufangen und weiter fortzufahren ist. Ist dann der Unterricht im Gange und es soll ein neues Stück angefangen werden, so geschehe es nach den Maximen, die ich früher darüber bereits mittheilte, jedoch nicht ohne weises Maß. Keinem Schüler darf zu Viel auf einmal, aber auch nicht zu Wenig, und immer muß ihm so Viel zugemuthet werden, daß seine Kräfte sich daran versuchen können und daß er stets neuen Stoff zum Aufmerken und Nachdenken erhält. Was ferner von Wichtigkeit in dieser Beziehung seyn dürfte, ist die Erfahrung, daß den meisten Schülern Nichts schwerer ist, als ein ungestörtes Nacheinanderspielen größerer Stellen. Wird diese Schwierigkeit nicht durch Gewöhnen und solches zusammenhängendes Spiel gehoben, so wird der Schüler ewig stottern und poltern. Daher halte ich das Verfahren mancher Lehrer für sehr irrig, beim Anfang einer Lection jeden und auch den kleinsten Fehler zu corrigiren. Das bringt nur noch mehr Gelegenheit und Anlaß zum Stottern und Stocken. Man muß den Schüler mindestens eine ganze größere Abtheilung des einzuübenden Stücks ununterbrochen durchspielen lassen, und erst

nachdem dies geschehen mache man den Schüler auf die dabei begangenen Fehler einzeln nach der Reihe aufmerksam, lasse die Stelle, wo sie vorkamen, einzeln spielen und verbessern, und dann im Zusammenhange wieder das Ganze vortragen. Kleinigkeiten und Unwesentlichkeiten dürfen zudem keinen Gegenstand langer und breiter Correctionen abgeben; denn oft sind das nur sogenannte Fingerfehler, die mit dem Wegräumen der Hauptfehler von selbst wegfallen. Auch nur bis auf einen gewissen Grad darf das Helfen und Corrigiren des Lehrers geschehen. Ein Selbstverbessern von Seiten des Schülers hilft mehr, und bewirkt, daß die Lection nicht zur bloßen Übungsstunde herabsinkt. Von den Repetitionen zu Anfang und am Schluß der Lection war oben bereits die Rede. Ein Entfernen mit dem allerdings guten Rathe: „nun über die Sache“ nutzt Nichts oder doch nicht Viel, denn kaum ist Etwas schwerer für den Schüler, und namentlich den Anfänger, als die wirklich gute, zweckmäßige Selbstübung, und doch ist sie so nothwendig. Der Lehrer muß auch für sie und für ihren besondern Gegenstand in jeder einzelnen Lection zuvor eine Anleitung geben. Der Maler braucht dazu nur sein Original, und wie und wo ihm die Copie gelungen oder nicht gelungen, sieht sein Auge leicht; der junge Clavierspieler aber hat im Augenblicke der Übung kein Original, nach dem er verfährt. Der Lehrer sage ihm also genau am Schlusse jeder Lection, was er bis zur folgenden zu thun hat und wie er in der Selbstübung verfahren soll. Daß man sich täglich so und so viel Stunden üben müsse, um bemerkbare Fortschritte zu machen, ist eine irrige Meinung. Allerdings hilft Fleiß schneller zum Ziele, aber er darf nicht etwa blos in der Quantität der Leistungen, sondern muß auch in deren Qualität gesucht werden. Eine Viertelstunde zweckmäßig verwendet, nützt mehr, als eine Stunde gedankenloser, mechanischer Spielerei. Sich viele Stunden und halbe Tage lang üben, kann nur denen frommen, die aus Mangel einer bessern Einsicht blos durch unaufhörliches Versuchen und Wiederholen zuletzt ans Ziel kommen wollen und müssen. Eine wirklich gute Übung ist die, welche gleich dem Unterrichte sich die stufenweise Entwickelung der Kräfte zur Aufgabe macht, und dies thut sie, sobald sie auf folgenden Grundsätzen beruht: einmal daß überhaupt Etwas darin gemacht, gespielt wird, dann daß dies immer besser, und zuletzt vollkommen gut geschieht. Diese drei Hauptpunkte zum Augenmerk der Übung erhoben, muß letztere, mag sie quantitativ Viel oder Wenig auf einmal leisten, nützen und endlich zur Fertigkeit führen. Freilich gehört dazu, daß der Schüler das Schlechte von dem Guten, das weniger Gute von dem Vollkommnen in seinem Spiele zu unterscheiden versteht; aber das ist es ja, was der Lehrer in den Repetitionen während der Unterrichtsstunde insbesondere zu

erzwecken sich Mühe geben muß, und was, auf solche alle Weise gefördert, endlich allein auch den Schüler auf diejenige Stufe der musikalischen Bildung und insbesondere des Clavier-spielen-könnens zu erheben vermag, wo er, des besondern mündlichen Unterrichts nicht mehr benöthigt, sich selbst zu helfen im Stande ist, und welche, wie mehrfach bereits erwähnt, das ausschließliche Endziel alles wirklich methodisch und mit pädagogischem Bewußtsein betriebenen Unterrichts ausmacht.

Erster

oder

allgemeiner Theil,

enthaltend

die Lehre von den zum Clavierspiel insbesondere nothwendigen allgemein-musikalischen Kenntnissen

oder

des Pianisten allgemeine Musiklehre.

Erstes Capitel.

Allgemeine Tonlehre.

§. 1.

Begriff von Ton.

Nicht Alles, was wir hören und hören können ist auch schon ein Ton und zumal musikalischer Ton. Der allgemeine Ausdruck für jeden äußern Eindruck auf unser Hörorgan ist Laut. Seine Entstehung hat ein solcher Laut in der Luft, indem dieselbe durch irgend einen andern bewegten oder bewegenden Körper in Bewegung gesetzt wird. Daher sind es auch nicht die Saiten auf dem Claviere, welche den Ton geben, sondern es sind dieselben nur die Vermittler desselben, indem sie die sie umgebende Luft in die dazu nöthige Schwingung versetzen. Sind die Bewegungen der Luft nun unregelmäßig, so daß der dadurch entstehende Laut verworren, unklar erscheint, so heißt derselbe insbesondere Geräusch, Gezisch, Getöse, Gebrumm oder wie noch anders; sind sie aber regelmäßig, so wird der Laut zum Klange. Diese regelmäßigen Schwingungen können mit einer größern oder geringern Geschwindigkeit geschehen, und je mehr jenes der Fall ist, desto höher wird der Klang, und je mehr dieses der Fall ist, desto tiefer wird er. Ist das Maß dieser größern und geringern Geschwindigkeit ein solches, daß es sich nach einem gewissen Zeitabschnitte genau bestimmen läßt, so wird der Klang zum Tone. Dieser, der musikalische Ton insbesondere, ist also seinem Grundbegriffe nach ein Klang von bestimmter Höhe oder Tiefe.

§. 2.

Toneigenschaften.

Höhe und Tiefe sind demnach die ersten Eigenschaften, welche wir an einem Tone unterscheiden. Die erstere hängt ab von der größern Anzahl von Schwingungen, die der Ton innerhalb einer gewissen Zeit macht. Je größer jene, desto höher dieser. Die letztere hängt ab von der geringern Anzahl von Schwingungen, die der Ton innerhalb einer gewissen

Zeit macht. Die Saite des tiefsten Tones eines Claviers macht also unter allen Tönen desselben die wenigsten Schwingungen z. B. innerhalb einer Secunde, und die Zahl derselben steigert sich von Saite zu Saite (d. h. Saitenchor) bis zu der des höchsten Tones. Bei den Saiten hängt die größere Zahl der Schwingungen von der stärkern Anspannung derselben ab. Daher wird eine Saite immer höher gestimmt (d. h. bewirkt sie einen immer höheren Ton), je mehr wir sie anspannen. Die umgekehrte Ursache hat natürlich auch die umgekehrte Wirkung.

Nächst Höhe und Tiefe unterscheiden wir an einem musikalischen Tone als Eigenschaft die vollkommne oder minder vollkommne Reinheit und Bestimmtheit des Klanges. Den einzelnen Ton für sich betrachtet hängt diese Reinheit ab von der größern oder minder großen Regelmäßigkeit der Tonschwingungen. Klingt ein Ton des Claviers nicht rein und bestimmt, so sind die Schwingungen der Saite nicht regelmäßig, was von verschiedenen zufälligen Ursachen herrühren kann. Im Vergleich zu einem andern Tone ist ein Ton rein oder unrein, wenn seine Schwingungen genau oder nicht genau in dem gehörigen Verhältnisse dazu stehen.

Die dritte unterscheidbare Eigenschaft eines Tones ist die Stärke oder Schwäche seines Klanges. Solche hängt ab von der größern oder geringern Heftigkeit, womit die Schwingungen geschehen. Daher erscheint der Ton eines Claviers um so stärker, je heftiger wir die Saiten anschlagen.

Weitere Eigenschaften hat der musikalische Ton als solcher nicht, denn rauh, heiser, dumpf, hohl oder wie noch anders kann wohl ein Laut, aber darf kein Ton seyn, der unsrer Kunst zum Stoffe dient, und die Eigenschaften, welche wir ihm wohl sonst noch beimessen, als: sanft, mild, hell 2c. sind bloße Färbungen jener ersten drei Grundeigenschaften.

§. 3.

Tonabstufungen.

Durch Vermehrung und Verminderung der Anzahl von Schwingungen innerhalb einer gewissen Zeit lassen sich höhere und tiefere Töne erzeugen. Demnach muß von dem tiefsten bis zum höchsten Tone unsers Tonsystems, d. h. gesammten musikalischen Tonumfangs, eine unendliche Abstufung in den Tonverschiedenheiten erzielt werden können, weil mit jeder auch nur einen Schwingung mehr z. B. in einer Secunde auch ein etwas höherer Ton erzeugt wird. Solche geringe Verschiedenheiten und feine, mannigfache Tonabstufungen würde aber unser Ohr gar nicht genau zu unterscheiden und wahrzunehmen vermögen, und es hat somit sogar auch die Natur darin engere Gränzen gesetzt. Diese sind folgende.

Den Umfang von einem Tone bis zu einem folgenden, der in derselben Zeit gerade noch einmal so viel Schwingungen macht als jener, so daß beide hinsichtlich ihrer Klanggröße sich zu einander verhalten gleichsam wie 1 zu 2 oder umgekehrt, — diesen Umfang nennen wir eine Octav und theilen denselben in zwölf verschiedene Abstufungen, von denen allgemeinhin*) die eine gleich groß ist mit der andern und die aus später anzuführenden Gründen in ihrer Vergleichung zu einander Halbtöne genannt werden. Die Octav ist demnach der einzige Inbegriff von wirklicher Tonverschiedenheit, denn das Verhältniß von 1 zu 2 ist nur eine Wiederkehr der Einheit in doppelt erhöhter Potenz, und all' unser Toninhalt muß demnach zerfallen in Abtheilungen von je 12 Tönen, von denen die eine blos das Abbild der andern in tieferem oder höherem Maßstabe ist. Von den 12 Tönen einer Octav dann bewahren auch nur sieben eine gewisse Unveränderlichkeit und Unabhängigkeit, während fünf abhängig von jenen sieben sind, und daher der Name Octav, weil die Tonstufen zunächst nur nach jenen sieben unabhängigen Tönen abgezählt werden, wornach also vom ersten bis zum achten Tone eine Octav (von octo — acht, octavus — der achte) ist. Auf dem Claviere sind die unabhängigen Töne durch längere oder sogenannte Untertasten, die abhängigen durch kürzere oder sogenannte Obertasten dargestellt.

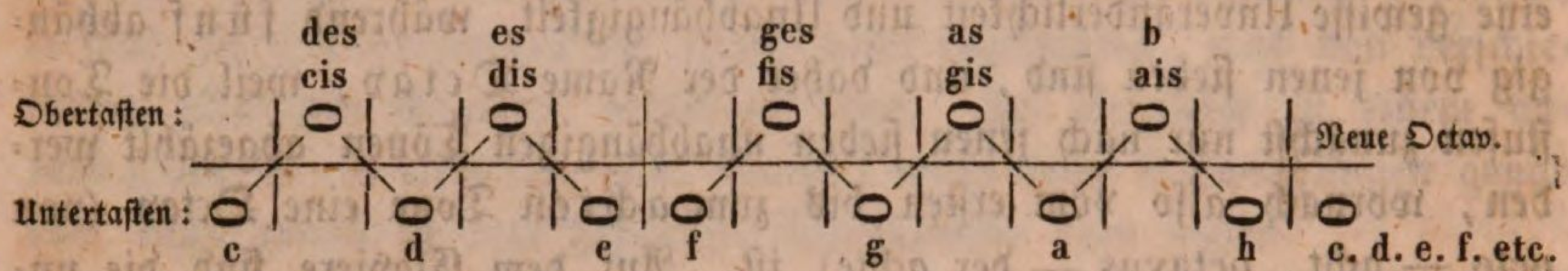
§. 4.

Namen der Töne.

Weil sonach in unserm ganzen Tonsysteme von Octav zu Octav nur eine Wiederkehr ein und derselben Klangverhältnisse und Töngegenstände blos in erhöhtem oder vertieftem Maßstabe stattfindet, und wir somit im Grunde nur zwölf unter sich wirklich verschiedene Töne besitzen, so braucht man auch nur zwölf verschiedene Tonnamen, von denen dann ebenfalls sieben als unveränderliche oder unabhängige und fünf als veränderliche oder abhängige erscheinen. Die Namen der sieben unabhängigen Töne sind die sieben Buchstaben: c, d, e, f, g, a, h. So heißen denn auch auf dem Claviere die sieben Untertasten eine Octav, weil diese die sieben unabhängigen Töne angeben. Die Namen der fünf abhängigen Töne sind: cis, dis, fis, gis, ais, oder: des, es, ges, as, b. Diese Töne nämlich entstehen blos durch Erhöhung oder Erniedrigung eines unabhängigen Tones um einen halben Ton oder um so viel, daß dadurch der Sitz des unab-

*) Der Akustiker und die Musikwissenschaft lehren allerdings und mit Recht das Gegentheil; doch in der Praxis besteht einmal der Glaube an diese Gleichheit, und unser Ohr vermag schwerlich denselben zu nehmen.

hängigen Tones auf dem Notensysteme noch nicht verändert wird; entstehen sie nun durch Erhöhung, so wird an den Grundnamen noch die Sylbe is, und entstehen sie durch Erniedrigung, so wird an den Grundnamen noch die Sylbe es zur Bezeichnung angehängt, welche Sylben daher in der Musik auch wohl chromatische oder Versetzungssylben genannt werden. Eine Ausnahme davon macht der Ton b, der eigentlich hes heißen sollte, aber von Alters her mit diesem Namen zu uns überkam. Cis und des werden daher auf dem Claviere durch ein und dieselbe Taste angegeben, und ob die Taste cis heißt oder des, kommt nur darauf an, ob ihr Ton durch Erhöhung des Tones c oder durch Erniedrigung des Tones d entstand. Eben so verhält es sich mit dis und es, fis und ges, ais und b. Nach dem Bilde der Tasten auf dem Claviere dargestellt sind die Namen der zwölf Töne einer Octav also:



Merkwürdig ist, wie auch unsre Notenschrift mit dieser Eintheilung der Töne in abhängige und unabhängige vollkommen übereinstimmt und eine fast noch deutlichere Anschauung davon giebt. Wie wir im folgenden Capitel erfahren werden, nimmt nämlich auf dem Liniensysteme nur jeder unabhängige Ton oder derjenige, der seinen eignen Buchstabennamen hat, auch einen eignen Platz ein, und alle abhängigen Töne werden durch später zu erklärende Signaturen vor den Noten jener angedeutet, durch deren Anwendung übrigens — was wir später ebenfalls noch genauer erfahren werden — dem bloßen Namen nach sich 35 verschiedene Töne in einer Octav erzielen lassen. Hier war nur von den ursprünglichen Tonnamen die Rede.

§. 5.

Umfang und Eintheilung des Tonsystems oder der gesammten Tonmasse.

Der Inbegriff aller Töne, die in der Musik angewendet werden, heißt Tonsystem. Der Umfang dieses Systems wird im Allgemeinen, d. h. vom tiefsten bis zum höchsten Tone, den wir überhaupt auf Instrumenten hervorzubringen vermögen, auf zehn Octaven bestimmt, in der Claviermusik insbesondere beträgt er aber nur sechs Octaven, in neuerer Zeit auch wohl einige Töne darüber. Die Octav ist die Hauptnorm dieses Umfangs, indem wir mit jeder neuen Octav dieselben Töne wieder bekommen, nur in einem andern, höhern oder tiefern, Maßstabe; und ab-

gezählt werden die verschiedenen Octaven immer von dem Tone oder der Taste c an, d. h. wenn von der Octaveneintheilung des gesammten Umfangs unsers Tonsystems die Rede ist, denn sonst ist auch der Toninbegriff von jedwedem Tone bis zu dem ersten gleichnamigen höhern oder tiefern eine Octav. Diese an und für sich zerfällt dann, wie wir gesehen haben, wieder in zwölf verschiedene Töne, die von dem einen zum andern das Verhältniß eines Halbtons haben, und — wie wir gleich nachher erfahren werden — läßt das Tonsystem auch die Eintheilung in noch andere Toninterwalle zu, doch ist die Octav die Grundform, gleichsam der Abschluß eines Maßstabes, nach dem die Gesammtreihe der Töne summarisch abgemessen und berechnet wird, so wie ihre specielle Eintheilung wieder für alle sonstige Formen und Toncombinationen ausreicht. Daher kommt es auch, daß, wenn man von einem Tone unsers gesammten Tonsystems spricht, man zu seiner nähern Bezeichnung immer die Octav mit anzeigt, in der er enthalten ist.

§. 6.

Bezeichnung der verschiedenen Octaven.

Denn die verschiedenen Octaven haben eben sowohl ihre bestimmten Bezeichnungen oder verschiedenen Namen wie die innerhalb einer Octav enthaltenen zwölf verschiedenen Töne. Die tiefe Octav heißt die große oder tiefe, die der Höhe darauf folgende die kleine, die darnach folgende die eingestrichene, die nächste die zweigestrichene, die wieder folgende die dreigestrichene und die letzte die viergestrichene Octav. Die unter der tiefen Octav auf unserm Clavier noch enthaltenen Töne heißen die Contra-Töne oder die Contra-Octav. Woher diese Namen kommen, gehört nicht weiter hierher. Theils rühren sie aus der Zeit her, wo man die Töne ausschließlich noch mit Buchstaben statt mit Noten auf dem Papiere anzeigte, theils sind sie aber auch nur das Werk der Convention. Übrigens werden sie auch in der Tonschrift beibehalten, und wir bezeichnen daher z. B. die Töne der tiefen oder großen Octav ebensowohl mit großen Buchstaben als wir sie in der Tonsprache so, nämlich groß oder tief, und die der übrigen Octaven klein, eingestrichen, zweigestrichen ꝛc. nennen. Ich will die verschiednen Octaven in derselben Weise und der Reihe nach von der tiefsten bis zur höchsten hersetzen, wie wir sie in der Regel zu bezeichnen pflegen:

große oder tiefe Octav. 8 — kleine Octav. 8 — eingestrichne O.

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1

C-D-E-F-G-A-H-c-d-e-f-g-a-h-$\bar{c}$-$\bar{d}$-$\bar{e}$-$\bar{f}$-$\bar{g}$-$\bar{a}$-$\bar{h}$-

zweigestrichne O. — dreigestrichne O. — viergestrichne O.

$\bar{\bar{c}}$-$\bar{\bar{d}}$-$\bar{\bar{e}}$-$\bar{\bar{f}}$-$\bar{\bar{g}}$-$\bar{\bar{a}}$-$\bar{\bar{h}}$-$\bar{\bar{\bar{c}}}$-$\bar{\bar{\bar{d}}}$-$\bar{\bar{\bar{e}}}$-$\bar{\bar{\bar{f}}}$-$\bar{\bar{\bar{g}}}$-$\bar{\bar{\bar{a}}}$-$\bar{\bar{\bar{h}}}$-$\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$-$\bar{\bar{\bar{\bar{d}}}}$-$\bar{\bar{\bar{\bar{e}}}}$-$\bar{\bar{\bar{\bar{f}}}}$-$\bar{\bar{\bar{\bar{g}}}}$-$\bar{\bar{\bar{\bar{a}}}}$-$\bar{\bar{\bar{\bar{h}}}}$-$\bar{\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}}$.

Um die Töne der Contraoctav ebenfalls mit Buchstaben zu bezeichnen, macht man unter die großen oder Initial-Buchstaben einen kleinen Strich:

Contra-Octav.

C-D-E-F-G-A-H
— — — — — — —

Ist demnach z. B. von dem zweigestrichnen g die Rede, so ist das g in der zweigestrichnen Octav oder welches enthalten ist zwischen dem zweigestrichnen und dreigestrichnen c. Andere Beispiele lassen sich zur Erläuterung diesem einen leicht anschließen, und ich bemerke zum Überfluß nur noch, daß sich die Octavennamen natürlich auch auf die abhängigen Töne beziehen, und daß somit, wenn ich z. B. schreibe äs, dies kein anderer Ton as ist, als welcher entsteht durch Erniedrigung des Tones a in der eingestrichnen Octav.

§. 7.

Die verschiedenen Ton-Intervalle.

Dadurch daß die sämmtlichen Töne unsers Tonsystems sich vornehmlichst nur durch Höhe und Tiefe von einander unterscheiden, entstehen Klangentfernungen des einen Tones von dem andern, die sich messen lassen und die Ton-Intervalle genannt werden. Ton-Intervall ist also der Zwischenraum, der zwischen dem Höhengrade des einen und dem eines andern damit verglichenen Tones statt hat, und somit nicht, wie häufig geglaubt und erklärt wird, der Ton selbst, der zu einem andern in ein gemeinschaftliches Klangverhältniß tritt. Die mit einander in dieser Beziehung verglichenen beiden Töne sind blos die Begränzungen des Intervalls, nicht das Intervall selbst, das blos den Zwischenraum bezeichnet, welcher zwischen der Klanghöhe des einen und der des andern Tones statt hat. Gemessen wird ein solcher Zwischenraum stets von dem tiefern der beiden mit einander verglichenen Töne an zum höheren und zwar nach den Tonabstufungen, die darin statt haben. Dieser Tonabstufungen waren*) nun zwar innerhalb einer Octav zwölf, und so müßte dem Anscheine nach eine Octav auch in zwölf verschiedene Intervalle sich eintheilen lassen, je nachdem man nämlich die Entfernung der einen oder andern der in der Octav enthaltenen zwölf Tonstufen zu dem Anfangstone derselben abmißt. Allein wie wir gleich nachher auch lernten zerfallen die allerdings vorhandenen zwölf verschiedenen Töne einer Octav blos in sieben unabhängige oder ursprüngliche, und die übrigen fünf sind abhängig von diesen ursprünglichen Tönen. Daher geschieht denn die Messung der Intervalle auch

---

*) S. oben §. 3.

nur nach den ursprünglichen Tönen und so haben wir innerhalb einer Octav nur sieben verschiedene Intervalle, nämlich vom ersten bis zum zweiten, dann von jenem bis zum dritten, zum vierten, zum fünften, zum sechsten, zum siebenten, und zum achten ursprünglichen Tone. Häufig wird auch noch ein achtes Intervall dazu gerechnet, nämlich die sogenannte Prime, der Anfangston, von welchem aus die Zählung beginnt; allein ein Ton, mit sich selbst blos verglichen, kann keine Klangentfernung in sich begreifen, und es ist das Intervall der Prime demnach blos als ein uneigentliches zu betrachten, das nur in der Wissenschaft der Harmonie zum Vorschein kommt, deshalb aber in der folgenden Aufzählung sämmtlicher Intervalle ebenfalls seinen Platz behalten mag. Die verschiedenen Ton-Intervalle sind also:

Prime (von primus tonus — erster Ton, von welchem aus die Berechnung oder Messung geschieht);
Secunde (von secundus tonus — zweiter Ton, die Entfernung von einem angenommenen bis zu seinem nächstfolgenden Tone);
Terz (von tertius tonus — dritter Ton, die Entfernung bis zu diesem);
Quarte (von quartus tonus — vierter Ton 2c.);
Quinte (von quintus tonus — fünfter Ton 2c.);
Sexte (von sextus tonus — sechster Ton 2c.);
Septime (von septimus tonus — siebenter Ton 2c.);
Octav (von octavus tonus — achter Ton 2c.);
None (von nonus tonus — neunter Ton 2c.);
Decime (von decimus tonus — zehnter Ton 2c.);
Undecime (von undecimus tonus — eilfter Ton, die Entfernung von einem angenommenen Tone bis zum eilften höheren davon);
u. s. w. u. s. w.

Wie gesagt aber ist unter diesem ersten, zweiten, dritten, vierten 2c. Ton, den wir Prime, Secunde, Terz, Quarte 2c. heißen, nicht etwa jeder zweite, dritte, vierte 2c. zu verstehen, den ohne Ausnahme unser Tonsystem enthält, sondern die Intervalle dürfen nur gemessen werden nach der Leiter der sogenannten ursprünglichen oder unabhängigen Töne 2c. oder — um mich noch bestimmter auszudrücken — nur die Töne bilden ein Intervall miteinander, deren Noten auf dem Liniensysteme zwei verschiedene Plätze einnehmen. Demnach ist nicht etwa von c-cis eine Secunde, sondern nur eine Prime, weil cis von c abhängig, blos durch Erhöhung dieses entstanden ist, beide auf dem Liniensysteme ein und denselben Platz haben. Eben so und aus denselben Gründen ist wohl von es-f eine Secunde, aber nicht von es-e.

§. 8.

Größenverschiedenheit der einzelnen Intervalle.

Diesem zu Folge aber müssen nothwendig Größenverschiedenheiten bei den einzelnen Intervallen entstehen, denn bilden nur die unabhängigen oder diejenigen Töne ein Intervall gegen einander, deren Notenzeichen auf dem Liniensysteme unter sich verschiedene Plätze einnehmen und können gleichwohl alle diese Töne auch in einem erhöheten oder vertieften Maßstabe ausgeübt werden, muß ein und dasselbe Intervall, sei es Prime, Secunde, Terz oder welches andre, unausbleiblich auch bald mehr, bald weniger der zwölf sogenannten Halbtöne unsrer Octav zu umschließen vermögen, und um auch gleich im Worte diese Verschiedenheit der Größe eines Intervalls anzudeuten, bedienen wir uns der Prädicate: rein, groß, klein, übermäßig und vermindert, welche wir je nach Beschaffenheit seiner Größe dem ursprünglichen Namen des Intervalls vorsetzen. Der Ausdruck rein kommt nur bei Consonanzen vor, die übrigen Prädicate aber können sowohl Con- als Dissonanzen beigelegt werden müssen. Was und welche von den oben aufgezählten Intervallen Con- oder Dissonanzen sind, wird gleich nachher gelehrt werden.

Rein heißen diejenigen Intervalle, die, wird das eine oder andre ihrer beiden Enden auch nur um einen halben Ton erhöht oder vertieft, sofort auch ihre Eigenschaft als Consonanzen verlieren. Diese Intervalle sind: Octave (Prime), Quarte und Quinte. — Was eine Octav ist, haben wir vorhin bereits gelernt; unstreitig erkennen wir sie sogleich an der Namensgleichheit der beiden Töne, die sie umschließen. Eine reine Octav ist demnach z. B. c-c, es-es ꝛc. Von c-cis (in der folgenden Octav) ist auch eine Octav, aber keine reine, weil das eine Ende um einen halben Ton erhöht wurde. Was dies für eine Octav ist, werden wir alsbald nachher erfahren. — Die Quarte ist das Intervall von vier ursprünglichen Tonstufen, und nur in dieser Größe, oder — genauer mich ausgedrückt — wenn sie sechs Halbtöne umschließt, die den sechs auf einander folgenden Tasten (Unter- und Obertasten) des Claviers gleichkommen, ist sie rein. Eine reine Quarte ist also z. B. von c-f, von cis-fis, d-g, es-as ꝛc. — Die reine Quinte ist gerade um zwei Halbtöne oder eine unabhängige Tonstufe größer als die reine Quarte, als: c-g, cis-gis, es-b, d-a, f-c ꝛc.

Groß und klein, sagte ich vorhin, können alle übrigen Intervalle seyn. — Die Secunde ist groß, wenn sie drei halbe Töne umschließt oder wenn zwischen den beiden Tonstufen noch ein halber Ton enthalten ist, wie z. B. von c-d, es-f, fis-gis, as-b ꝛc.; klein ist sie, wenn kein halber Ton mehr dazwischen enthalten ist, als: c-des, e-f, fis-g ꝛc.

Verändert die Note dabei ihre Stelle nicht, so ist dies Intervall keine eigentliche Secunde, sondern nur eine, nämlich übermäßige, Prime (s. weiter unten), als: c-cis, es-e, f-fis ꝛc. Damit stimmen auch die Ausdrücke: ganzer und halber Ton überein. Ein ganzer Ton ist dasselbe was eine große Secunde, und ein halber Ton dasselbe was eine kleine Secunde, und setzen wir ihnen ebenfalls noch die Prädicate groß und klein hinzu, so ist ein großer halber Ton dasselbe was eine kleine Secunde (z. B. c-des) und ein kleiner halber Ton das was eine übermäßige Prime (z. B. c-cis). — Die Terz ist groß, wenn ihre Gränzen drei halbe Töne umschließen, wie c-e, wozwischen cis-d-dis liegen, oder des-f, f-a ꝛc.; und klein ist sie, wenn nur zwei halbe Töne dazwischen enthalten sind, als: c-es, e-g, fis-a ꝛc. — Die Sexte ist groß, wenn sie acht halbe Töne umschließt, wie: c-a, des-b, e-cis ꝛc., und klein, wenn zwischen ihren Gränzen nur sieben halbe Töne enthalten sind, als: c-as, d-b, e-c ꝛc. — Die Septime ist in beiden Verhältnissen gerade um zwei Halbtöne größer als die Sexte, also umschließt die große Septime zehn (c-h, d-cis ꝛc.), und die kleine Septime neun Halbtöne (c-b, d-c, f-es ꝛc.).

Übermäßig oder vermindert können alle Intervalle seyn, die reinen, wie die großen und kleinen. Übermäßig werden alle reinen und großen Intervalle, wenn sie durch Erhöhung ihres obern oder durch Vertiefung ihres untern Endes (in der Notenschrift mittelst eines der verschiedenen Versetzungszeichen) noch um einen Halbton erweitert werden, und vermindert erscheinen alle reinen und kleinen Intervalle, wenn dieselben umgekehrt durch Erniedrigung ihres obern oder durch Erhöhung ihres untern Endes noch um einen Halbton verengt worden sind. Geschieht die Erhöhung oder Erniedrigung um zwei Halbtöne (in der Notenschrift mittelst Verdoppelung des entsprechenden Versetzungszeichens), so kann das Intervall auch wohl ein doppelt vermindertes oder doppelt übermäßiges werden. So ist c-gis eine übermäßige, c-ges eine verminderte Quinte, cis-b eine verminderte, c-his eine übermäßige, c-bb oder d-ces eine doppelt verminderte Septime; c-cis ist eine übermäßige Prime oder Octav, c-dis eine übermäßige Secunde ꝛc. Denn ausdrücklich wiederhole ich noch einmal, daß die Abzählung der Tonstufen bei Bemessung eines Intervalls genau mit den Stufen geschehen muß, welche die Gränzpunkte dieses Intervalls in der Notenschrift auf dem Liniensysteme einander gegenüber einnehmen. Obschon wir also auf dem Claviere z. B. cis und des mit ein und derselben Taste angeben, so ist gleichwohl von c-cis noch keine kleine Secunde, sondern c-des bilden erst eine solche, weil diese beiden Töne erst in der Notenschrift zwei Stufen auf dem

Liniensysteme umfassen, ohne daß ein Halbton dazwischen enthalten ist; c-cis dagegen ist eine übermäßige Prime, weil sie einen Halbton ausmachen und gleichwohl auf dem Liniensysteme nur ein und dieselbe Stufe einnehmen. Weiterer Beispiele wird es zur Erklärung der Sache nicht bedürfen.

§. 9.

Mehrfachheit der Intervalle.

Genau genommen haben wir so viele dem Namen nach verschiedene Intervalle, als wir dem Namen nach unabhängige Töne in unserm Tonsysteme besitzen oder als die Claviatur des Pianoforte Untertasten enthält, da diese Untertasten nämlich jene unabhängigen Töne angeben. Nehmen wir also an, unser ganzes Tonsystem bestände blos aus so vielen Tönen, als sich auf 28 verschiedenen Stufen des Liniensystems durch Noten darstellen lassen (4 Octaven) (was dasselbe ist, als enthielte unser Clavier im Ganzen nur 28 Untertasten), so würden sich auch eben so viele dem Namen nach verschiedene Tonintervalle darin ergeben, die dann bald als rein, bald als groß oder klein, und bald als übermäßig oder vermindert erscheinen könnten. Allein wie das ganze Tonsystem in einzelne verschiedene Octaven zerfällt, die jede gewissermaßen als die Grundform, als die Einheit des Ganzen angesehen werden muß, welche in ihrer Erweiterung von Octav zu Octav sich nur in einer vermehrten oder verminderten Potenz (Klanggröße) wiederholt, wie die Kette, deren Einheit blos das Glied ist, das sich, das eine an das andere reihend, dergestalt immer gleich bleibt, daß das, was von dem einen, auch von allen übrigen Gliedern gilt und gelten muß, aus denen die ganze Kette besteht, so haben wir im Grunde auch nur so viele dem Namen nach verschiedene Intervalle, als sich aus den sieben verschiedenen unabhängigen Tönen einer Octav zusammensetzen lassen (im Ganzen acht), und alle weitern Intervalle, welche sich über zwei oder noch mehr Octaven erstrecken, sind ebenfalls bloße Wiederholungen der ersten innerhalb einer Octav. Nur die Wissenschaft der Harmonie erlaubt sich zur nähern und bestimmtern Unterscheidung und Bezeichnung einiger Accordbildungen über die Regel hinauszugehen und die Zahl der eigens benannten Intervalle bis zur Terzdecime, also bis zu 13 auszudehnen. Indessen kann der Fall vorkommen, daß auch ein mehr denn blos eine Octav umfassendes Intervall ausdrücklich näher bezeichnet werden muß, und wie wir nun einen eigenen Namen für eine jede der verschiedenen Octaven unsers Tonsystems besitzen*), um, da die Tonnamen sich in

*) S. oben §. 6.

jeder Octave gleich bleiben und wiederholen, sogleich bestimmt angeben zu können, welches g oder f z. B. man von den sechs oder sieben verschiedenen g oder f meint, die in dem Gesammtumfange des Tonsystems (in der Claviatur) vorkommen, wenn überhaupt von dem Tone g oder f die Rede ist, so hat daher auch die Kunstsprache Prädicate in sich aufgenommen, durch welche sofort genau ausgedrückt werden kann, ob das Intervall, von dem wir reden, blos in ein und derselben Octav enthalten ist oder ob dasselbe sich etwa über zwei oder noch mehr Octaven erstreckt, ohne die ursprünglichen, die Grund-Namen der Intervalle weiter denn eigentlich blos bis zur Octave, und in der Harmonielehre weiter denn höchstens bis zur Terzdecime, also bis zu 13 vermehren zu müssen. Die ganze Lehre davon heißt die „Mehrfachheit der Intervalle.“ Schreitet nämlich ein Intervall nicht über den Umfang einer Octave hinaus, so heißt es insbesondere einfach, erstreckt es sich bis in die zweite Octav, so heißt es neben seinem ursprünglichen Namen insbesondere noch zweifach oder doppelt, erstreckt es sich bis in die dritte Octav, so heißt es insbesondere dreifach, weiter vierfach, fünffach u. s. w. Demnach ist z. B. von dem kleinen c bis zum eingestrichenen a eben sowohl eine große Sexte als von demselben c bis zum kleinen a, aber eine doppelte oder zweifache solche Sexte, weil das eingestrichene a nicht mit dem kleinen c in ein und derselben, sondern in einer andern und zwar in der nächsten Octav gelegen ist. Von F bis zum zweigestrichnen f ist eine dreifache Octav ꝛc. ꝛc. Weil die Harmonielehre die Intervalle noch weiter als blos bis zur Octav zählt und eigens benennt, und so auch eine None, Decime, Undecime, Duodecime, und Terzdecime anerkennt, so werden diese Intervalle auch wohl im Uneigentlichen insbesondere doppelte genannt, weil die durch sie bezeichneten Töne in der Harmonie bald in dieser, bald in jener Eigenschaft aufzutreten vermögen, wie z. B. die None auch als Secunde, die Undecime auch als Quarte ꝛc., was ausführlich zu erklären indessen nicht hieher gehört.

§. 10.

Umkehrung der Intervalle.

Übrigens theilt man die verschiedenen einzelnen Intervalle, wie wir dieselben bisher kennen gelernt haben, für sich auch wohl ein in Stamm- und abstammende oder abgeleitete Intervalle, weil sich durch ein Verlegen oder vielmehr Umkehren ihrer Enden das eine aus dem andern bilden läßt. Nehmen wir z. B. das Intervall der reinen Quinte c-g: legen wir das g um eine Octave tiefer, also unter c, so daß es das untere Ende des Intervalls wird, oder legen wir das c um eine Octave

höher, wodurch dasselbe Verhältniß erzielt wird, so entsteht aus der Quinte die Quarte g-c. Auf gleiche Weise erhalten wir aus der Secunde eine Septime und umgekehrt aus der Septime eine Secunde, aus der Terz eine Sexte und umgekehrt, und aus der Prime eine Octav und umgekehrt. In Ziffern stellt man den Proceß, der im Ganzen die „Umkehrung der Intervalle" genannt wird, wohl so dar:

1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 — 8
wird zu: 8 — 7 — 6 — 5 — 4 — 3 — 2 — 1.

Also welches Intervall wir haben oder nehmen: erhöhen wir das untere Ende um eine Octave, so daß es zum obersten Ende wird, oder erniedrigen wir das oberste Ende um eine Octave, so daß es zum untersten Ende wird, so kehren wir das Intervall um, und durch dieses Umkehren erhalten wir — wie die Tabelle besagt — aus der Prime eine Octav oder umgekehrt aus der Octav eine Prime, aus der Secunde eine Septime u. s. w. Welche Erscheinung dabei noch insbesondere zu merken seyn dürfte, ist, daß, was die Größenverschiedenheiten der einzelnen Intervalle betrifft, durch die Umkehrung die reinen Intervalle allemal wieder zu reinen, die großen aber zu kleinen und diese zu jenen, alle übermäßigen zu verminderten und alle diese zu jenen werden. Es hat dies seinen Grund darin, daß wir die Stufen eines Intervalls nicht etwa auch von oben nach unten, sondern immer von unten nach oben abzählen, und kehren wir nun z. B. die große Terz c-e um, so wird daraus die kleine Sexte e-c, kehren wir die verminderte Septime fis-es um, so wird daraus die übermäßige Secunde es-fis u. s. w. Auf die Eintheilung in Stamm- und ableitende Intervalle zurückkommend hat diese Umkehrung und das Ergebniß derselben auch schon dazu Veranlassung gegeben, daß man blos die eine Hälfte der acht Intervalle einer Octav als Stamm-Intervalle gelten lassen will, nämlich Prime, Secunde, Terz und Quarte, weil die übrigen vier durch Umkehrung dieser ersten vier erzielt werden können. Von wesentlicher Bedeutung ist eine solche Classification nicht, und auch legt eben so wenig die allgemeine Musikwissenschaft als die Harmonielehre insbesondere einen Werth darauf. Von wesentlicherm Einflusse auf Beide und auf alle Tonverhältnisse ist dagegen eine andere Eintheilung der Intervalle, von welcher daher auch gleich jetzt noch die Rede seyn soll.

§. 11.

Eintheilung der Intervalle in Con- und Dissonanzen.

Vergleichen wir, uns um die mathematische Größe eines Intervalls nicht mehr bekümmernd, die beiden Töne, die zwischen sich ein solches und irgend welches, wie großes Intervall bilden, hinsichtlich der Klangeigen-

schaft und Klangwirkung, welche sie bei gleichzeitigem Anschlage besitzen und auf unsere Wahrnehmung hervorbringen, so bemerken wir, daß die Gränzen des einen Intervalls, zusammen oder auch kurz nach einander erklingend, einen weniger angenehmen und befriedigenden Eindruck auf unser Ohr machen als die des andern, und daß dieser Unterschied zunimmt von dem einen zum andern, so daß in solcher Hinsicht fast kein Intervall dem andern gleich ist. Daraus entsteht die Eintheilung der Intervalle in Con- und Dissonanzen. Unter consonirenden Intervallen verstehen wir nämlich alle diejenigen, deren Gränztöne, wenn sie zusammen angeschlagen werden oder kurz nach einander erklingen, beruhigend und befriedigend auf unsere Seele wirken, und unter dissonirenden Intervallen alle diejenigen, bei denen das Gegentheil der Fall ist. Bleiben wir zunächst bei den erstern stehen.

Zu den Consonanzen gehören, um ihrer angedeuteten Wirkung willen, die Intervalle des Einklangs (die Prime), der Octave, der reinen Quinte, der reinen Quarte, der beiden (großen und kleinen) Terzen, und der beiden (großen und kleinen) Sexten. Der Grund, warum diese Intervalle ꝛc. bei dem gemeinschaftlichen Erklingen ihrer Gränztöne beruhigender, befriedigender und überhaupt angenehmer auf unsere Seele wirken, als die übrigen, die Dissonanzen sind, liegt darin, weil ihr mathematisches Verhältniß ein einfacheres als bei diesen ist und daher leichter von unsern Sinnen wie von unserm Geiste erkannt und aufgefaßt werden kann. Es geht dies schon aus der Darstellung jenes mathematischen Klangverhältnisses durch Zahlen hervor. Wollen wir eine solche nämlich anstellen, so brauchen wir bei den Consonanzen nur die Zahlen 1—6, höchstens 8, während wir bei den Dissonanzen dazu bedürfen die Zahlen 7, 9, 11, 13 u. s. w. Jene sind unstreitig aber, weil einfacher und überschaulicher, auch weit leichter aufzufassen und zu berechnen als diese. So hat die Prime z. B. das Verhältniß von 1: 1, die Octave das von 1: 2, die reine Quinte das von 2: 3, die reine Quarte das von 3: 4, die große Terz das von 4: 5, die kleine Terz das von 5: 6, die große Sexte das von 3: 5 und die kleine Sexte das von 5: 8, d. h. die beiden Gränztöne der Prime machen in ein und derselben Zeit gleich viele Schwingungen, während bei der Octav aber der untere Ton 1mal schwingt, schwingt der obere 2 mal, und während bei der Quinte der untere Ton 2mal schwingt, schwingt der obere 3 mal ꝛc. Aus dieser Darstellung des mathematischen Klangverhältnisses der verschiedenen Consonanzen geht jedoch, im Vergleich zu jenem ersten Grunde der ganzen Erscheinung, zugleich auch schon hervor, daß die befriedigende Wirkung derselben nicht eine unter allen gleiche seyn kann, denn hat diese Wirkung ihren Grund lediglich in

der größern Einfachheit und leichtern Faßlichkeit der Verhältnisse, so muß auch z. B. das Verhältniß von 1: 1 nothwendig noch befriedigender auf uns wirken als das Verhältniß von 1: 2, und diese Minderung zunehmen bis zum letzten, am wenigsten einfachen, weitläuftigsten Verhältniß der kleinen Serte von 5: 8. Daher theilen wir die Consonanzen für sich wieder ein in vollkommne und unvollkommne. Zu den vollkommnen rechnet man alle diejenigen, die nur in einer Größe oder Gestalt als Consonanzen vorkommen können, also: Prime, Octave, Quinte, Quarte, und welche sonach auch das einfachste mathematische Verhältniß in sich bewahren. Zu den unvollkommnen rechnet man alle die, welche, ohne ihre Eigenschaft als Consonanzen zu verlieren, auch in einer zweifachen Größe vorkommen können: die beiden genannten Terzen und die beiden genannten Serten. Unter den einzelnen Consonanzen beider Gattungen übrigens besteht ebenfalls noch keineswegs eine Gleichheit hinsichtlich der Wirkung, was aus dem kurz vorhin Gesagten hinlänglich erhellt; indeß mag die Classification Betreff des zugleich angeführten Grundes, auf welchen sie sich stützt, immerhin gelten. — Betrachten wir die consonirenden Intervalle, die an und für sich in ihrer Erscheinung immer nur aus zwei Tönen bestehen, endlich auch noch als Theile einer größern Harmonie oder zusammenhängenden harmonischen Tonfolge, so tritt zu jenem Beruhigen und Befriedigen ihrer Wirkung die weitere eigenthümliche Eigenschaft, daß sie je nach dem Grade dieser ihrer Beruhigung und Befriedigung auch keinen Fortschritt nach anderen befriedigendern Tonverhältnissen verlangen. Daraus folgt nun aber nicht etwa, daß z. B. alle Accorde, die aus Octaven, Quarten, Quinten, Serten und Terzen zusammengesetzt worden sind, ein solches Verlangen nach einem Fortschritt von ihrer Wirkung ausschließen, sondern es können derlei Accorde in dieser Beziehung auch recht wohl die Eigenschaft von Dissonanzen in sich bewahren, weil sie selbst, jener anscheinend consonirenden Zusammensetzung ungeachtet, im Ganzen Dissonanzen sind; denn es kommt bei Beurtheilung des consonirenden oder dissonirenden Charakters eines Accords nicht etwa blos darauf an, in welchem Verhältnisse die einzelnen Töne desselben zu dem Baß- oder Grundtone stehen, sondern zugleich auch darauf, welches Verhältniß die einzelnen Töne unter sich, der eine und jeder zu dem andern jeden, bewahren, und so kann es kommen, nicht allein daß ein Accord, dessen sämmtliche Töne einzeln zu dem Grundtone eine Consonanz ausmachen, dennoch im Ganzen ein dissonirender ist, sondern auch daß die Dissonanz in einem solchen Accorde für sich zu dem Grundtone eine Consonanz bildet. Wirklich consonirende Accorde haben wir in unsrer gesammten Harmonie nur zwei, nämlich den großen und kleinen Dreiklang, weil die Intervalle,

aus welchen beide bestehen, große oder kleine Terz, Quinte und Octave, sowohl zu dem Baßtone als unter sich, jedes zu jedem andern gehalten, consoniren. Nehmen wir nun an, daß in einem dieser beiden Accorde z. B. zugleich nur die Quarte vorkäme*), so macht dieselbe zum Baßtone ebenfalls eine Consonanz aus, auch zur Octave, aber nicht zur Terz und nicht zur Quinte, sondern zu beiden bildet sie das Verhältniß einer Secunde oder einer Septime; diese aber sind Dissonanzen und somit ist der ganze Accord ein dissonirender. Der Dreiklang über C ist c-e-g oder c-es-g; die Quarte in diesem Accorde wäre f; zu c ist f eine Quarte, also Consonanz, aber zu e oder es eine Secunde und zu g eine Septime.

Die Dissonanzen — sagte ich oben bereits — sind in allen Stükken der gerade Gegensatz von den Consonanzen. So kann ich mich bei ihrer Betrachtung kurz fassen. Die Aufzählung und Namhaftmachung derjenigen Intervalle zunächst betreffend, deren Gränztöne zu einander im Klange dissoniren, sind natürlich alle diejenigen Intervalle Dissonanzen, welche keine Consonanzen waren, also vor allen die großen und kleinen Septimen und Secunden und dann alle übermäßige und verminderte Intervalle (die man auch wohl alterirt zu nennen pflegt). Auch Quarte und Sexte sind in dem Falle eine Dissonanz, wo sie als Undecime und Terzdecime oder in zwiefacher Größe ausgeübt werden, weil sie als solche nur in harmonischen Zusammenstellungen vorkommen, in denen sie (was — wie eben vorhin bemerkt — recht wohl geschehen kann), obschon zum Grundtone für sich consonirend, doch im Ganzen die Wirkung einer Dissonanz hervorbringen. Diese Wirkung ist ein Beunruhigen und Unbefriedigen unsers Gehörs, mit dem sich zugleich das Verlangen nach einem Fortschreiten zu befriedigendern Klangverhältnissen verbindet, und das seinen Grund eben da hat, wo die Wirkung der Consonanzen, nur im umgekehrten Falle, solchen fand, nämlich in der geringern Einfachheit und größern Weitläuftigkeit ihrer mathematischen Verhältnisse und in deren Einflusse auf unser Erkenntnißvermögen. Daher ist auch die harmonische Verwendung der Dissonanzen ungleich mehr Aufmerksamkeiten, Schwierigkeiten und Bedingungen unterworfen als die der Consonanzen. Doch ehe ich über solche das Weitere vortrage, — das Nöthige von der verschiedenen Classification der Dissonanzen, welche zumal mit ihrer harmonischen Bedeutung im engsten Zusammenhange steht. Man theilt die Dissonanzen ein in zwei Classen, in wesentliche und unwesentliche. Die wesentlichen Dissonanzen sind alle diejenigen, die wesentlich einer

---

*) Alle Töne eines Accordes werden allgemeinhin nach demjenigen Intervallenverhältnisse benannt, das sie zu dem Baß- oder Grundtone des Accordes einnehmen.

Accordbildung zugehören und nicht aus derselben herausgenommen werden können, ohne sie in ihrem eigentlichen Charakter zu verändern. Ziemlich sind es alle Dissonanzen, die einen solchen wesentlichen Platz in einem Accorde einzunehmen vermögen. Nur die übermäßige Septime und verminderte Secunde und die übermäßigen und verminderten Terzen und Sexten lassen eine solche Verwendung nicht zu und können blos als unwesentliche Dissonanzen, die von Andern auch wohl zufällige genannt zu werden pflegen, vorkommen, als welche indessen auch jene dissonirenden Intervalle, die zugleich die Fähigkeit zu eigenen Accordbildungen in sich tragen, erscheinen, sobald sie blos als Durchgangs- oder Hülfstöne, als Vorhalte und Retardation oder als Anticipation und Verzögerung in der harmonischen Tonfolge auftreten. Was alle diese sind, gehört noch nicht hieher, sondern wird erst später im speciellen Theile gelehrt werden, wo von den harmonischen Kenntnissen insbesondere die Rede ist, die ein vollkommner Clavierspieler besitzen muß. Doch die Beziehungen, in welchen diese Classification der Dissonanzen zu deren harmonischer Behandlung steht, scheint mir auch gleich hier noch ein Gegenstand der Betrachtung, wenigstens in vorbereitender Weise für künftige Untersuchungen, abzugeben. Die Harmonielehre nämlich stellt die Regel auf, daß alle Dissonanzen, um ihre Wirkung in Einklang mit ihrer Ursache zu bringen, vorbereitet und aufgelöst werden, d. h. in derselben Stimme, in welcher sie auftreten, vorher als Consonanzen da gewesen und auch wieder zu solchen fortschreiten müssen; allein nicht blos daß nicht beide Gesetze mit gleicher Strenge ihre Anwendung in der Praxis finden, sondern die eine oder andere Classe der Dissonanzen ist auch wohl ganz und gar davon ausgeschlossen, wie z. B. die wesentlichen, die blos aufgelöst und nicht vorbereitet zu werden brauchen, und unter den unwesentlichen oder zufälligen die Durchgangs- und Hülfstöne, die weder das Eine noch das Andere fordern. Bei denjenigen Dissonanzen dann, bei welchen eine Verpflichtung an die eine oder andere Regel (an die der Vorbereitung oder die der Auflösung) eintritt, geschieht natürlich die Vorbereitung insbesondere durchgängig auf ein und dieselbe Weise, aber hinsichtlich der Auflösung wieder findet eine Verschiedenheit statt, indem behufs derselben nämlich die einen Dissonanzen um eine Stufe abwärts, während die andern um eben so viel aufwärts fortschreiten. Im Allgemeinen läßt sich darüber folgende Regel aufstellen: wesentliche Dissonanzen bedürfen (in der freien Schreibart für das Clavier) keiner Vorbereitung, und unter den unwesentlichen sind nur die Vor- und Aufhalte, die Anticipationen und Verzögerungen an dieselben gebunden; der Auflösung aber bedürfen, abgerechnet die bloßen Durchgangs- und Hülfstöne, alle Dis-

sonanzen, und um dieselben zu bewirken schreiten von den wesentlichen Dissonanzen die kleine Quinte, die kleine und verminderte Septime, die große und kleine None, Undecime und Terzdecime nebst ihren Umkehrungen abwärts, alle übrigen aber aufwärts, von den zufälligen Dissonanzen alle Vorhalte (Quarte, Sexte, None nebst ihren Umkehrungen) abwärts und aufwärts alle Aufhalte (große Septime, übermäßige Secunde, solche Quinte und Quarte ꝛc.) fort. Außerdem jedoch besteht ein endlicher wesentlicher und allgemeiner Unterschied hinsichtlich ihrer Auflösung zwischen den wesentlichen und unwesentlichen oder zufälligen Dissonanzen noch darin, daß die Auflösung der erstern allemal erst im folgenden Accorde, die der letztern hingegen noch während der Zeit ihres eignen Accords, also über ihrem eigenen Baße geschieht. Daher die große Mannigfaltigkeit, die sich ergiebt, wenn wir die Namen der Intervalle aufzählen, in die die einzelnen Dissonanzen sich auflösen. Ich komme bei der bereits verheißenen Accordenlehre auf alles dies wieder zurück, und beide Abhandlungen müssen dann mit einander verglichen und in einen Zusammenhang zu bringen gesucht werden.

Zweites Capitel.

Musikalische Semiotik, oder die Lehre von der Ton- (Noten-) Schrift.

§. 1.

Bedürfniß einer Tonschrift und deren Umfang.

Wie das Wort und der Gedanke entbehrt auch der Ton an sich jedes dauernden, festen, überhaupt räumlichen Stoffes, und wie man daher, um Worte und Gedanken aufbehalten und auch fremden, entfernten Personen und Zeiten mittheilen zu können, eine Schrift erfinden mußte, die durch gewisse sichtbare Zeichen bei allen ihrer Kundigen einen dergleichen Zweck zu erreichen im Stande ist, so auch in der Musik für den Ton. Wir nennen den Inbegriff der Zeichen zu einer solchen Tonschrift, die, was Ursache und Zweck anbelangt, ganz der gewöhnlichen Wortschrift gleich steht, das Notensystem, weil das wesentlichste und hauptsächlichste Zeichen darunter Note heißt. Es ist überflüssig, die Nothwendigkeit der Kenntniß dieses Notensystems auf Seiten des Clavierspielers näher nachzuweisen. Alle Compositionen, musikalische Gedanken, Reden, und

welches andere vergleichungsweise Wort sich dafür noch gebrauchen ließe, sind mit dieser Schrift geschrieben, durch dieses Notensystem dem allgemeinen Genusse ausgestellt worden, und wer also ihre Zeichen nicht kennt, vermag auch beim besten Willen an diesem Genusse keinen Theil zu nehmen. Mehr als jeder andere Musiker aber hat insbesondere der Clavierspieler die allerumfassendste und ausgebreitetste Kenntniß dieser Ton- oder Notenschrift nöthig, weil sein Instrument gewissermaßen der Repräsentant des gesammten Orchesters ist, und somit für ihn, in seinen Compositionen auch die Zeichen dieser Schrift in ihrem Gesammtumfange, wenigstens in einer ungleich größern Ausgedehntheit vorkommen und vorkommen müssen als in den Compositionen für jedes andere, der Kunst der Musik nicht so sehr in einer Art Totalität als vielmehr nur in einer besondern und vereinzelten Richtung dienende Instrument.

Aus dem Grunde scheint mir auch die Semiotik in einer Clavierschule alle die Gegenstände in sich aufzunehmen zu haben, die zusammengenommen überhaupt das ganze musikalische Notensystem ausmachen, also, generell bezeichnet:

a) das sogenannte Liniensystem;

b) die Noten selbst, die je nach Höhe und Tiefe des durch sie anzuzeigenden Tones, nach dessen Geltung, d. h. Zeitdauer ꝛc. immer eine andere Gestalt und Form haben und haben müssen; daher

c) auch die verschiedenen Schlüssel, nach deren anderer Gestalt und Lage sich auch die Bedeutung der Noten hinsichtlich ihrer Tonbezeichnung ändert;

d) die verschiedenen Versetzungszeichen, durch welche, da die Noten an und für sich blos die Stammtöne andeuten, auch die abgeleiteten Töne angezeigt werden können;

e) die Pausen oder Schweigezeichen, welche den Raum anzufüllen haben, wo kein Ton erklingen soll;

f) die Art und Weise, Noten nach der verschiedenen Bedeutung, welche sie haben, und nach dem Erforderniß des verschiedenen Tonvortrags zu ordnen, also die Notenschreibweise überhaupt;
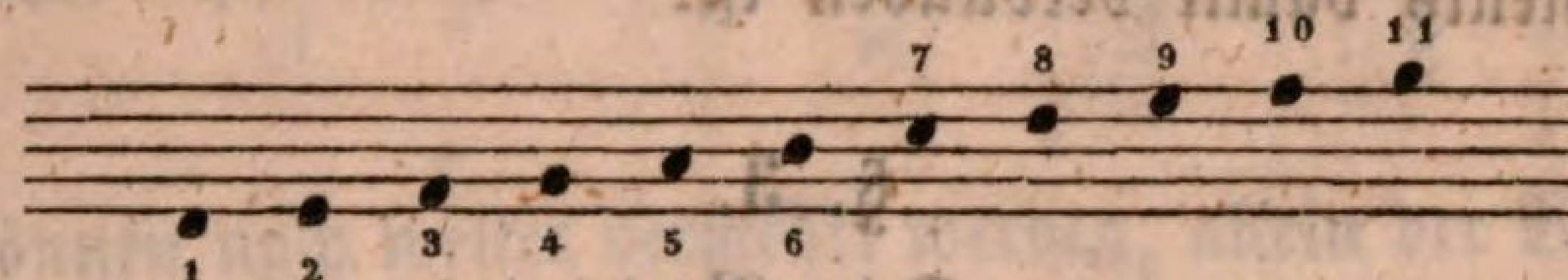
g) die mancherleien Nebenzeichen, wodurch die ursprüngliche Bedeutung der Noten, z. B. hinsichtlich ihrer Zeitgeltung, sich ändern kann, als Punkte neben den Noten, Bogen ꝛc., und endlich

h) auch die mancherleien Abbreviaturen, deren man sich aus diesen oder jenen Gründen namentlich in der Tonschrift für Claviermusik bedient.

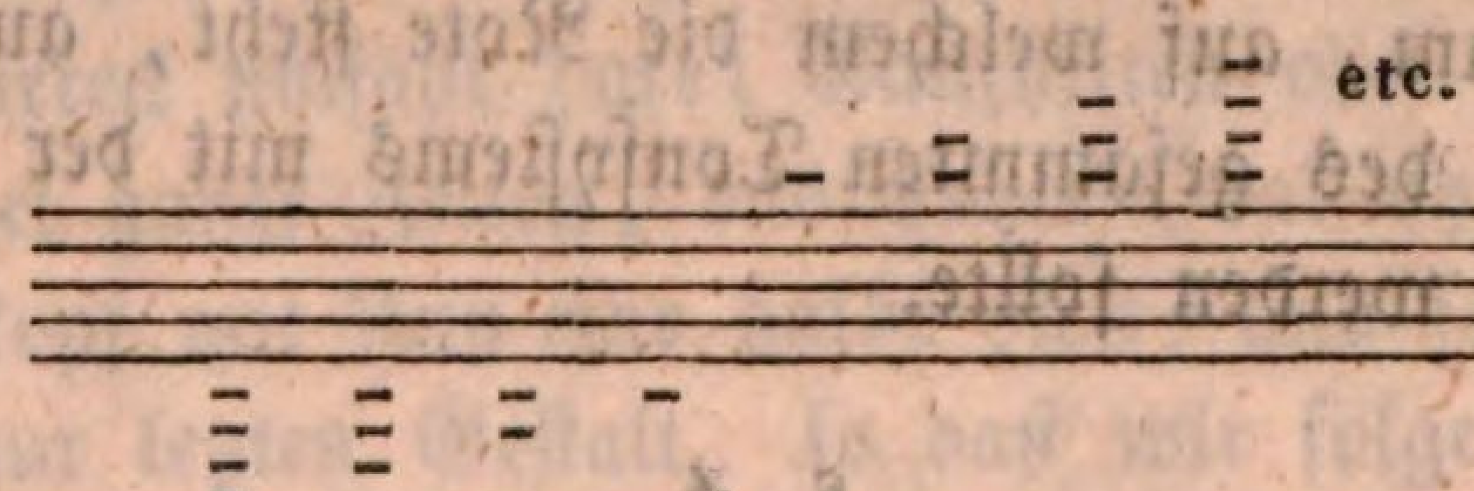
§. 2.

Das Liniensystem.

Das Liniensystem, das auch wohl schlechtweg blos System, auch Notenplan, Musikleiter und insbesondere Notensystem genannt wird, sind die fünf Linien, die über einander fortlaufen und auf deren Räumen die Noten verzeichnet werden, um ihre Höhenverschiedenheiten auch sofort dem Auge sichtbar zu machen. Der Räume sind im Ganzen eilf, weil sowohl die Linien selbst als deren Zwischenräume und die Räume unter der ersten und über der fünften als solche besondere Notenräume oder Notenstufen gebraucht und gezählt werden:

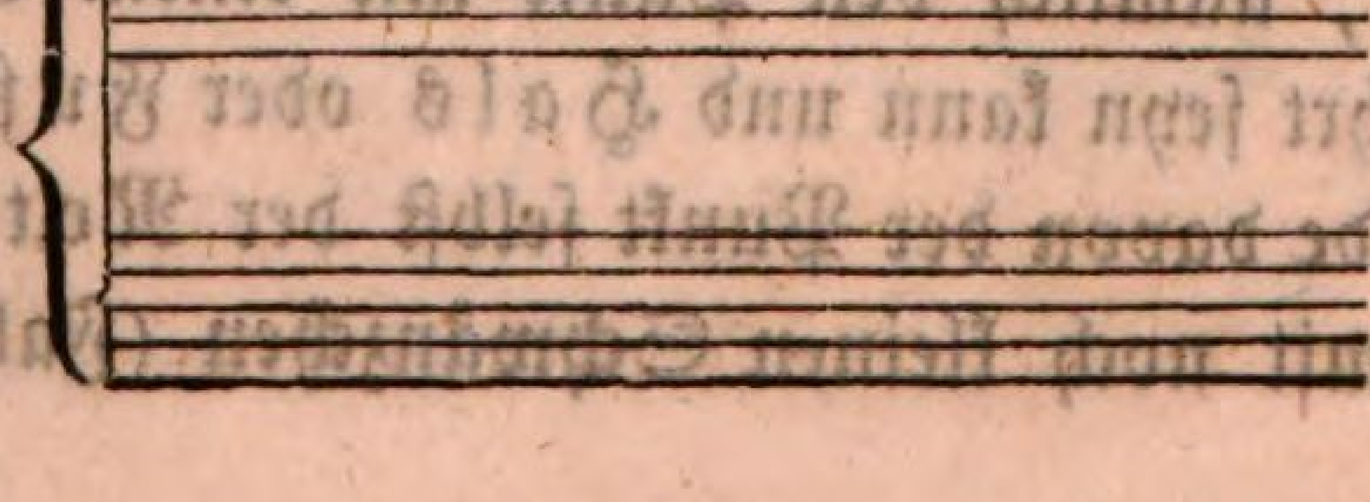


Gezählt werden die Linien und Räume stets von unten nach oben, und so wie auf den untern Räumen die Zeichen für die tiefern Töne ihren Platz haben, so steigen mit denselben auch diese. Wie gesagt aber nimmt nur jeder unabhängige Ton, also auf dem Claviere der ursprüngliche Ton einer Untertaste einen eigenen Raum auf dem Liniensysteme ein. Sollen noch tiefere oder höhere Töne als jene eilf auf ein und demselben Liniensysteme dargestellt werden, so bedient man sich dazu einer erforderlichen Anzahl von Hülfslinien:



die dann gleichsam eine Fortsetzung der ersten Grund-Stufenleiter bilden, welche, ganz durchgezogen mit dieser Leiter, die Uebersicht erschweren würden, und daher nur für jede einzelne Note insbesondere angewendet werden.

Bei dem weiten Tonumfange, den das Clavier hat, würde indessen auch mit diesen Hülfslinien ein System nicht ausreichen, und wir bedienen uns daher hier eines doppelten Systems, das durch eine Klammer (Accolade) mit einander verbunden ist, und wodurch nun auch dem Auge im Allgemeinen leicht erkennbar gemacht werden kann, welche Noten die linke und welche die rechte Hand zu spielen hat:



Auf dem obern Systeme stehen die Noten für die rechte, auf dem untern die für die linke Hand. Da beide Hände zugleich thätig sind, bilden hier übrigens beide Linienleitern zusammen eigentlich erst ein System, das zur nähern Bezeichnung daher von Andern auch wohl die Notenzeile genannt wird. Auf die Weise der Verbindung mit einer Klammer können auch in dem Falle, wo noch mehr Stimmen oder Instrumente als beim Clavier Hände gleichzeitig zusammen wirken und diese Zusammenwirkung sichtlich auf dem Notenplane dargestellt werden soll, beliebig drei, vier und noch mehr Systeme mit einander verbunden werden, was in der Claviermusik z. B. häufig vorkommt, wenn Gesang oder die Begleitung eines andern Instruments damit verbunden ist.

§. 3.

Die Note.

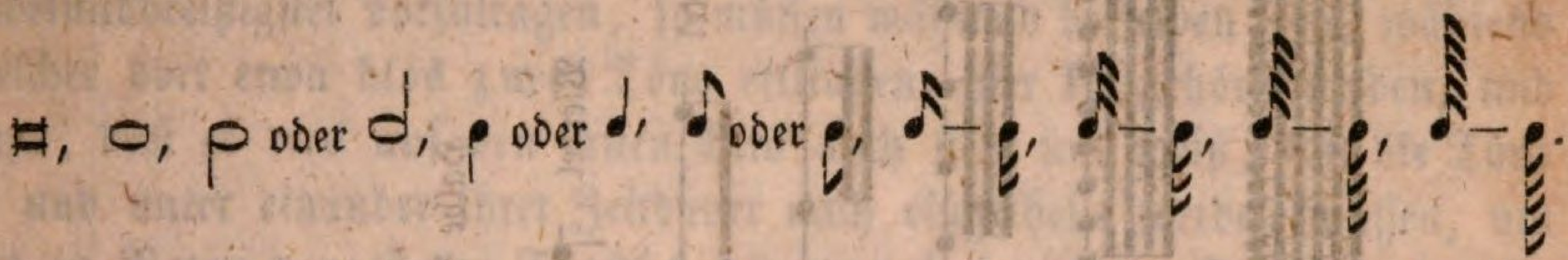
Das Liniensystem für sich bildet gewissermaßen aber nur die Staffelei, auf welcher die Noten neben und über einander aufgestellt werden, um die Höhenverschiedenheit derselben dem Auge zugleich anschaulich zu machen: das eigentliche Tonzeichen ist erst die Note, dessen Bedeutung freilich durch das Liniensystem bestimmt wird, da — wie schon wiederholt bemerkt — die verschiedenen Räume des Liniensystems nach einander der Folge unsrer ursprünglichen Töne von der Tiefe zur Höhe entsprechen, und also durch den Raum, auf welchem die Note steht, ausdrücklich bestimmt wird, welcher Ton des gesammten Tonsystems mit der eben vorgeschriebenen Note angezeigt werden sollte.

§. 4.

Gestalt der Noten.

Die Gestalt dieser Noten ist im Allgemeinen ein Punkt. Um jedoch die Zeitdauer eines Tones, die natürlich eine sehr verschiedene seyn kann und seyn muß, damit zugleich auch andeuten zu können, wird der Punkt auf verschiedene Weise geformt: 𝅜, 𝅝 u. •, also bald als ein offenes längliches Quadrat, bald als ein offenes Oval, bald als ein gefüllter, wirklicher Punkt. Diese drei Formen des Punktes für sich reichen jedoch noch bei Weitem nicht aus, den eigentlichen und ganzen Zweck ihrer Verschiedenheit zu erfüllen, und es giebt um dieses willen daher auch noch weitere verschiedene Notengestalten, nämlich den Punkt mit einem Strich daran, der auf- oder abwärts geführt seyn kann und Hals oder Fuß genannt wird, während zum Unterschiede davon der Punkt selbst der Noten-Kopf heißt, und wieder den Punkt mit noch kleinen Schwänzchen (Fahnen) an dem Striche

oder Fuße. Dies ist indessen die letzte Veränderung an der Grundform, und indem man die Fahnen so oft vermehrt, als die Note einen immer um die Hälfte minderen Zeitwerth haben soll, reicht man damit und durch Hülfe einiger anderer später zu erklärender Notenzeichen auch vollkommen aus, alle Zeitgrößen zu bezeichnen, welche die Noten in ihrer Zusammenstellung zu einer wirklich musikalischen Gedanken- oder Gefühlsschrift zugleich auszudrücken haben. Der Reihe nach haben wir also folgende verschiedene Notengestalten:
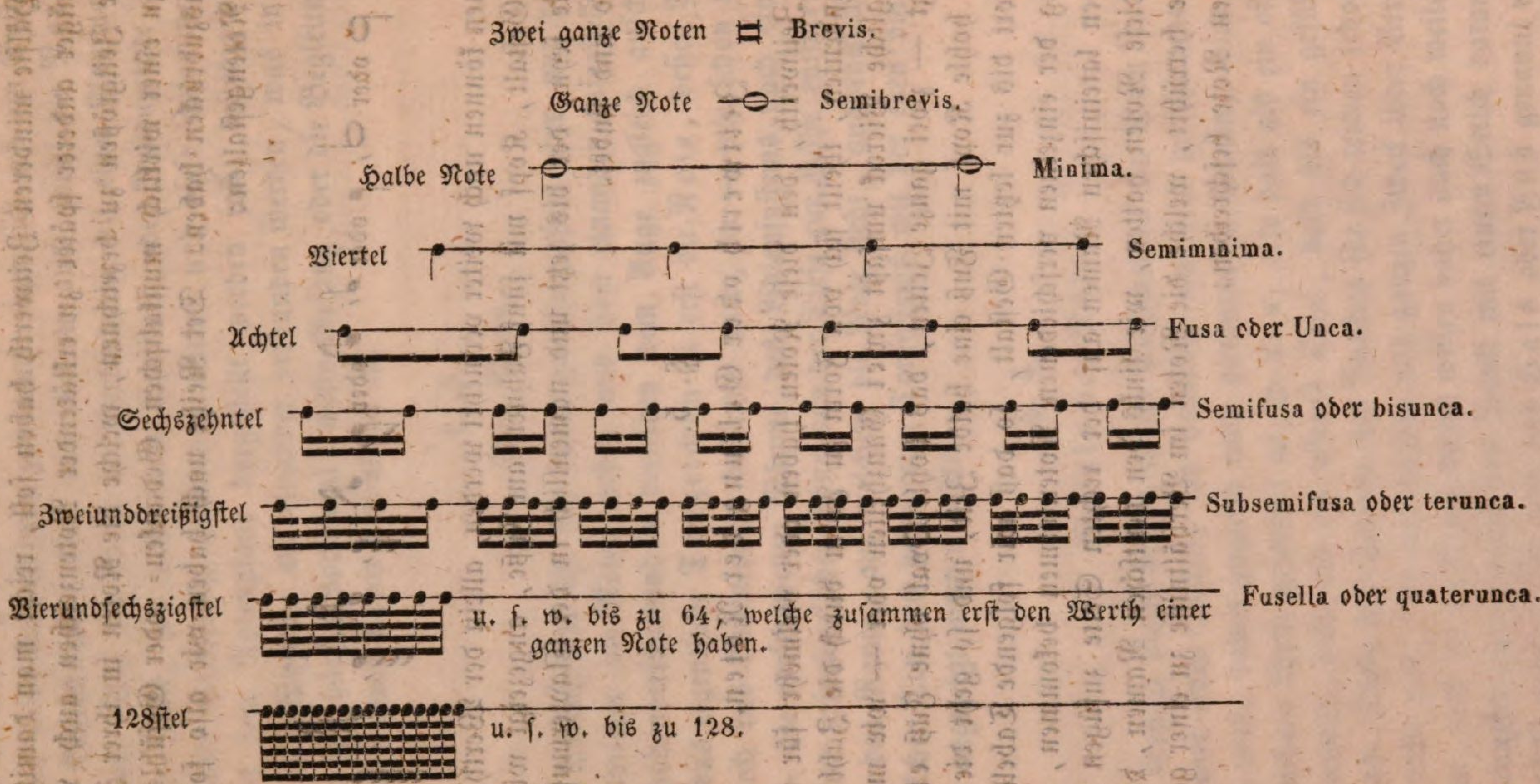


Die Fahnen können noch weiter vermehrt werden, allein der Werth, der durch die letzte Gestalt, Kopf mit fünf Fahnen am Fuße, angezeigt wird, dürfte der kleinste seyn, der bis jetzt und namentlich in der Claviermusik Anwendung fand und findet.

§. 5.

Zeitwerth oder Geltung der Noten.

Der Zeitwerth, den diese Noten haben oder vielmehr für ihren Ton zugleich andeuten, theilt sich von Form zu Form durch die Zahl 2. Das hohle längliche Viereck umfaßt zwei Ganzheiten oder — wie man in der Musik sagt — zwei ganze Zeiten, das hohle Oval ohne Fuß eine ganze Zeit, der hohle Kopf mit Fuß eine halbe Zeit, und so geht die Theilung durch 2 fort bis zur letzten Gestalt, so daß wir folgende Tabelle für die Zeitgeltung der einzelnen verschiedenen Notenformen bekommen, wobei ich zugleich den lateinischen Namen auf der rechten Seite zufügen will, den ehemals diese Noten hatten, wie links den deutschen Namen, der von der Theilgröße herrührt, welche die Noten im Verhältnisse zu einer ganzen Zeit oder ganzen Note beschreiben:


Zwei ganze Noten Brevis.
Ganze Note Semibrevis.
Halbe Note Minima.
Viertel Semiminima.
Achtel Fusa oder Unca.
Sechszehntel Semifusa oder bisunca.
Zweiunddreißigstel Subsemifusa oder terunca.
Vierundsechszigstel Fusella oder quaterunca.
u. s. w. bis zu 64, welche zusammen erst den Werth einer ganzen Note haben.
128stel
u. s. w. bis zu 128.

Eine ganze Note zerfällt also in zwei halbe, vier Viertel=, acht Achtel= ꝛc. Noten, und demnach müssen z. B. in derselben Zeit, in welcher zwei Viertel gespielt werden, wo 16tel erklingen, von solchen 8 gespielt werden, denn die wirkliche Zeitgeltung an sich bleibt stets noch eine relative, und wird durch das Tempo bestimmt. Durch die verschiedenen Noten hier soll und kann nur diejenige Zeitgeltung angedeutet werden, welche dieselben unter sich, gegen einander gestellt, haben. Angenommen z. B. der Clavierspieler hätte in der rechten Hand Viertelsnoten und in der linken Hand Zweiunddreißigstel vorzutragen, so müssen während derselben Zeit, während welcher dort etwa blos zwei Töne erklingen, hier 16 gehört werden, und dazu, daß er dies auf den ersten Blick auch sieht und weiß, wie die Töne zu und unter einander ihrer Zeitdauer nach eingetheilt werden müssen, um das in Noten dargestellte Tonstück seinem ursprünglichen Sinne nach richtig vorzutragen, sind die verschiedenen Notengestalten erfunden und allgemein eingeführt worden. Daß nach einem einmal vorausbestimmten allgemeinen Zeitmaße (welches Tempo heißt und von dem im siebenten Capitel insbesondere die Rede ist) die Noten gleicher Gattung und Gestalt unter sich eine vollkommen gleichmäßige Geltung haben, versteht sich von selbst. Ist das allgemeine Zeitmaß einmal bestimmt, so nimmt ein Achtel gerade so viel und nicht mehr und nicht weniger Zeit ein als das andere, ein Sechszehntel so viel als das andere ꝛc., und spiele ich also z. B. Viertel und Achtel zusammen, so müssen genau immer zwei Achtel und ein Viertel zusammentreffen, also auf je das erste, dritte, fünfte und siebente Achtel ein Viertel fallen. Die weitere Anwendung dieses einen Beispiels zur Ausführung der Regel darf ich wohl Jedem selbst überlassen.

§. 6.

Die Notenschlüssel.

Die Note an sich gab uns das Mittel, Töne dem Auge sichtbar in einer dem Kundigen verlässigen Zeichenschrift dar= oder vielmehr vorzustellen; durch die verschiedene Gestalt dieser Noten dann ward uns auch die Möglichkeit den verschiedenen Zeitwerth auszudrücken, den die solchergestalt dar= oder vorgestellten Töne unter sich haben sollen, und durch das Liniensystem endlich mit seinem Fachwerke erhielten wir eine Notenleiter, die zuläßt, auch den verschiedenen Höhengrad zur Anschauung zu bringen, den die darauf mittelst der Noten eingetragenen Töne ihrer Reihefolge nach unter sich einnehmen und beschreiben; indessen genau welcher Ton aus unserm gesammten Tonsysteme durch irgend eine solche Note auf dem Notenplane vorgestellt wird, — das läßt sich gleichwohl durch keines Mittel

noch bestimmen, und wissen wir z. B. jetzt auch, wenn folgende paar Noten vorgeschrieben worden sind:

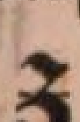


daß der Ton der ersten Note eben so lange Zeit zu erklingen hat, als die Töne der letztern beiden Noten zusammengenommen, ja wissen wir auch, daß, wenn etwa die erste Note den Ton h vorstellt, die zweite den Ton d und die dritte wiederum den Ton h vorstellen muß, da die zweite um zwei Leiterstufen höher als die erste und die dritte wieder auf derselben Leiterstufe liegt, der zweite höhere unabhängige Ton (die zweite höhere Untertaste) von h aber d ist, so wissen wir doch noch nicht, ob wirklich die erste Note den Ton h vorstellt, und wüßten wir dies auch oder setzten es beliebig voraus, so wissen wir gleichwohl nicht, welches von den 6 oder 7 verschiedenen h in unserm ganzen Tonsysteme damit gemeint seyn soll. Dies bestimmen oder besagen erst die sogenannten Notenschlüssel. Es sind dies gewisse Zeichen, die auf das Liniensystem (meist zu Anfang jeder Notenzeile) gesetzt werden, und die hier genau den Notensitz irgend eines Tones aus unserm Tonsysteme angeben, nach welchem sich dann der Höhen- und Tiefengrad eines jeden aller der übrigen Töne, die auf dem mit dem Notenschlüssel versehenen Liniensysteme durch Noten verzeichnet sind, leicht berechnen läßt. Den Namen „Notenschlüssel" haben diese Zeichen daher, weil, erklärtermaßen, durch sie gleichsam erst Aufschluß gegeben wird über die eigentliche und specielle Tonbedeutung der Noten.
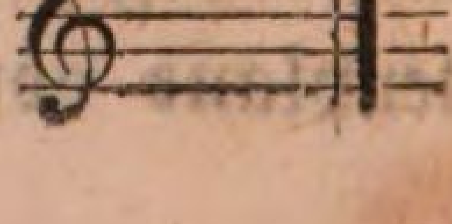
§. 7.

Form und Namen der Notenschlüssel.

Nach Form und Namen besitzen wir dieser verschiedenen Notenschlüssel (schlechtweg auch nur Schlüssel) drei:

a) den sogenannten C-Schlüssel, der deshalb so heißt, weil er den Notensitz des eingestrichenen c anzeigt, und dessen Gestalt folgende ist:  oder  oder 

b) den sogenannten F-Schlüssel, welcher den Sitz des kleinen f anzeigt und dessen Gestalt ist:  oder  oder , und

c) den sogenannten G-Schlüssel, welcher den Sitz des eingestrichenen g (auf der zweiten Linie) anzeigt und auch wohl Violinschlüssel genannt wird, weil er seine Anwendung in allen Noten für die höchsten Discantinstrumente, also namentlich für die Violine findet. Seine Gestalt ist:  oder , wovon der innere halbgeschlossene Kreis eigentlich stets die zweite Linie umziehen soll — 

§. 8.

Bedeutung und Anwendung der Schlüssel.

Von allen drei Arten hat nur der G-Schlüssel bis jetzt seinen unveränderlichen, festen Platz, die übrigen treffen wir bald auf dieser, bald auf jener Linie des Liniensystems. Es hat dies seinen Grund darin, weil durch die verschiedenen Schlüssel zugleich ein mögliches übermäßiges Anhäufen der kleinen Nebenlinien über und unter dem eigentlichen Liniensysteme, was das Lesen der Noten, die Übersicht über dieselben unvermeidlich erschweren müßte, verhütet werden soll. Sind nun die Noten für Stimmen oder Instrumente von hoher Tonlage bestimmt, so wählt man den möglichst tiefsten Sitz derselben auf dem Liniensysteme, weil alsdann für die hohen und höchsten Töne nicht so viele kleine Nebenlinien in der Notenschrift nöthig werden, und ist das Umgekehrte der Fall, so verfährt man auch auf die umgekehrte Weise, was Alles mittelst der Schlüssel recht wohl geschehen kann, da ihre Bedeutung sich nicht, sondern nur der Sitz der durch sie angezeigten Normalnoten sich dadurch ändert. So hat der C-Schlüssel bald auf der ersten, bald auf der dritten, bald auf der vierten Linie seinen Sitz; und der F-Schlüssel, der blos für tiefe Instrumente und Stimmen verwendet wird, bald auf der vierten, bald auf der dritten; wo sie indeß stehen, immer zeigt jener den Notensitz des eingestrichnen c, dieser den Notensitz des kleinen f an, als gleichsam der Normalnoten, nach welchen die Bedeutung der übrigen Noten leiterweise abgezählt werden soll, und den Grund für die Veränderung ihres Platzes und der damit unzertrennlich verbundenen Änderung der Notenbedeutung nehmen sie nur aus der Beschaffenheit des Instruments oder der Stimme her, für welches oder welche die Noten bestimmt sind, ob dieselben eine höhere oder tiefere Tonlage haben, um die Noten der leichtern Übersicht und ihres bequemern Lesens wegen so viel als möglich innerhalb oder doch in der Nähe des ursprünglichen Liniensystems zu erhalten.

Hat der C-Schlüssel auf der ersten Linie seinen Sitz, so bedeutet die Note auf dieser Linie das eingestrichne c, und wir nennen ihn insbesondere auch wohl Discant- oder Sopranschlüssel, weil, nach dieser Norm die Noten auf dem Liniensysteme vertheilt, sich bequem auf demselben diejenigen Töne darstellen lassen, die dem gewöhnlichen Umfange der menschlichen Sopran- oder Discant-Stimme entsprechen. Daher wird dieser Schlüssel mit solcher Stellung auch meistens nur bei Gesangnoten für die Sopranstimme verwendet, wie ehedem, als das Clavier noch keinen so weiten Umfang hatte als jetzt, auch hier für die Discantnoten.

Hatte derselbe Schlüssel auf der dritten Linie seinen Sitz, so heißt

er aus gleichem Grunde, aus welchem wir vorhin ihn Discantschlüssel nannten, auch wohl Alt-Schlüssel, und wir treffen ihn in allen Noten für die Altstimme und für diejenigen Instrumente, welche nach Seiten ihres Umfangs und ihrer Klangeigenschaft dieser am nächsten stehen, als namentlich die Altviola oder Bratsche.

Hat der C-Schlüssel auf der vierten Linie seinen Sitz, so heißt er und wiederum zwar aus angeführtem Grunde insbesondere Tenorschlüssel, und findet seine Verwendung namentlich bei Noten für die Tenorstimme und bei denjenigen für tiefere Instrumente, die zu weit über das Liniensystem zu stehen kommen und dadurch ihr Lesen erschweren würden.

Steht der F-Schlüssel auf der vierten Linie, wo er den Sitz des Normaltones kleines f anzeigt, so nennen wir ihn insbesondere Baßschlüssel, weil er in dieser Stellung für alle Baßstimmen und tiefen Instrumente verwendet wird; und steht er auf der dritten Linie, wo er indessen seltener vorkommt, so heißt er Baritonschlüssel, weil er in dieser Stellung für alle weniger tiefen Stimmen und Instrumente, namentlich die Baritonstimme verwendet wird.

Der G-Schlüssel hat, wie schon erwähnt, unverändert seinen Platz auf der zweiten Linie, wo er den Sitz des eingestrichnen g anzeigt, und findet seine Verwendung bei den Noten für alle zu höchst liegenden Stimmen und Instrumente.

Bei den gewöhnlichen Claviernoten findet neuerer Zeit nur der G- und F-Schlüssel Anwendung; jener für die sogenannten Discant-, dieser für die sogenannten Baßnoten, und man wechselt mit beiden ab, sobald durch ihr Beibehalten die Noten zu tief unter oder zu weit über das Liniensystem zu stehen kommen und solchergestalt zu viele Nebenlinien erfordern würden, was natürlich aber bei den Noten für die Töne der höchsten Octave nicht auf diese Weise, sondern durch Abbreviaturen vermieden werden kann, von denen späterhin die Rede seyn wird. Hier ist nur noch zu bemerken, daß man je nach der Art und Weise der Verwendung des einen andern Schlüssels und nach dem besondern Namen, den derselbe alsdann erhält, auch wohl die Noten, welche darauf folgen, allgemeinhin mit diesen Namen belegt. So heißt man z. B. die Noten hinter einem Altschlüssel, oder deren Tonbedeutung durch den sogenannten Altschlüssel angegeben wird, im Allgemeinen schlechtweg Altnoten, die Noten mit dem Tenorschlüssel Tenornoten rc.
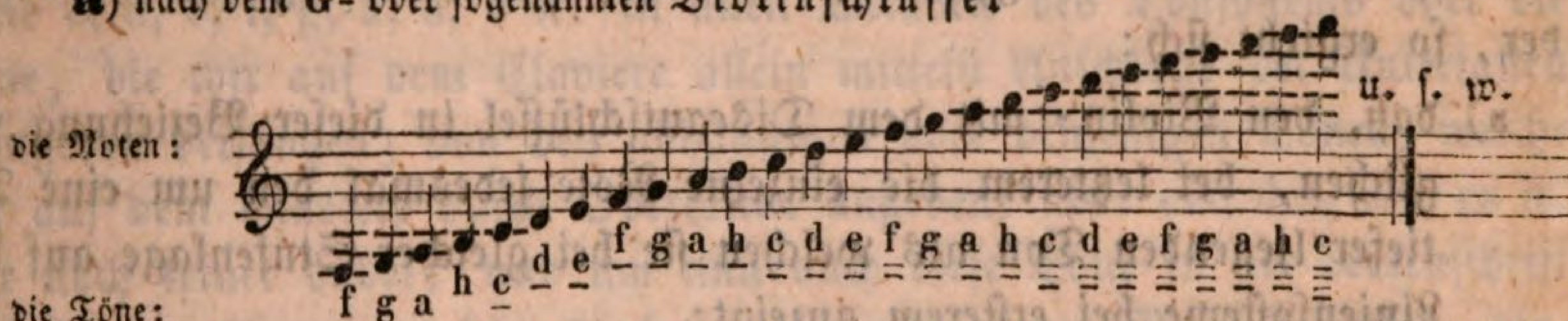
§. 9.

Tonnamen der Noten.
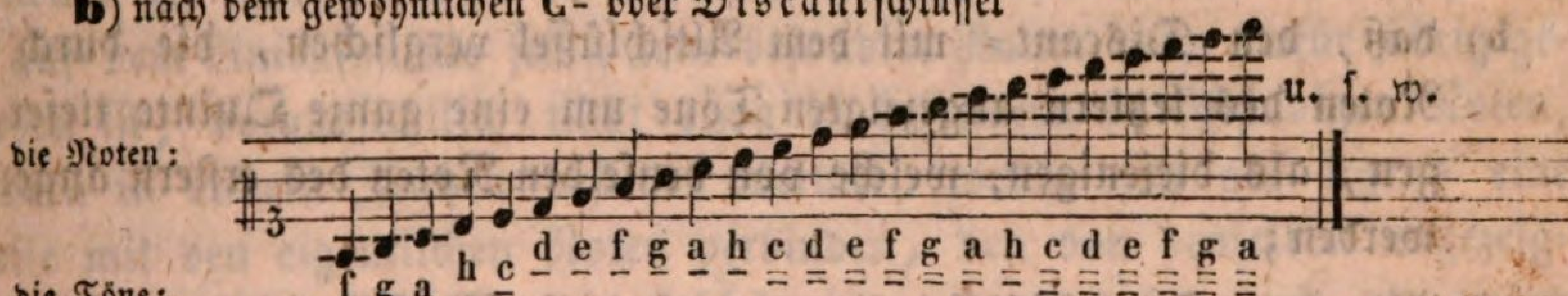
Kennen wir hiernach nun aber, mit der Einrichtung des Liniensystems und den verschiedenen Formen der Noten, auch die Bedeutung der Noten-

schlüssel, so unterliegt es gar keiner Schwierigkeit mehr, bei jeder Note, die vorkommt, genau angeben zu können, welcher einzelne Ton aus unserm gesammten Tonsysteme insbesondere dadurch angezeigt wird, denn man braucht zu dem Ende nur die Stufen abzuzählen, um wie viele die Note höher oder tiefer liegt als die Normalnote des Schlüsselsitzes, und so viele Stufen dies beträgt, um so viele unabhängige Töne oder Untertasten des Claviers liegt der dadurch angezeigte oder damit gemeinte Ton auch höher oder tiefer als der Normalton, welcher durch den Sitz des Schlüssels angezeigt wird, und ich kann, über alle weitere theoretische Ausführung hinaus, sofort übergehen zu einer tabellarischen Übersicht der Tonnamen oder Tonbedeutungen der verschiedenen in unsrer Tonschrift vorkommenden Noten nach allen den oben namhaft gemachten sechs verschiedenen Schlüsseln oder vielmehr nur Verwendungen der blos dreifach verschiedenen Schlüsselarten. Es bezeichnen oder bedeuten:

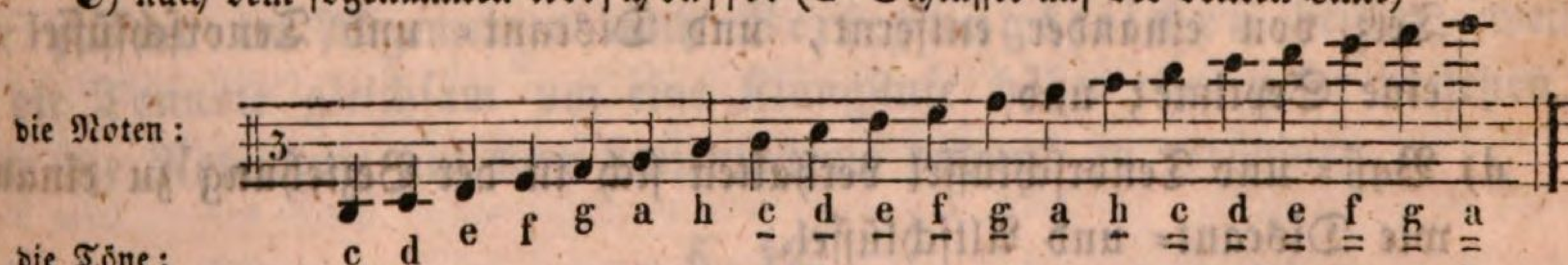
a) nach dem G- oder sogenannten Violinschlüssel



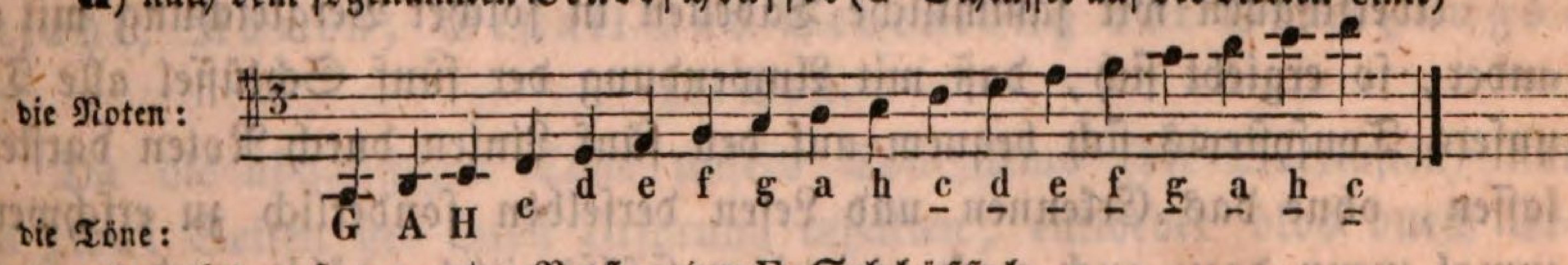
b) nach dem gewöhnlichen C- oder Discantschlüssel
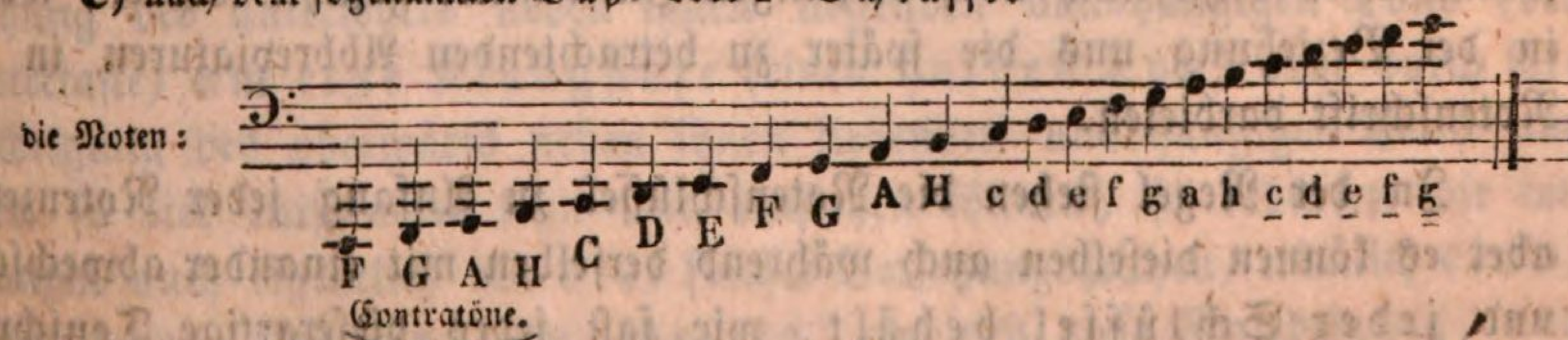


c) nach dem sogenannten Altschlüssel (C-Schlüssel auf der dritten Linie)



d) nach dem sogenannten Tenorschlüssel (C-Schlüssel auf der vierten Linie)



e) nach dem sogenannten Baß- oder F-Schlüssel



r) der Baritonschlüssel kommt jetzt nur sehr selten und in Claviermusikstücken, wenigstens so weit meine Praxis reicht, gar nicht vor, weshalb ich seine Tabelle hier füglich übergehen darf.

Es versteht sich von selbst, daß der Clavierspieler die Tabellen seinem Gedächtnisse auf irgend eine Weise tief und sicher einzuprägen hat, damit er die Noten zu lesen vermag wie die Buchstaben seiner Wortschrift und nicht etwa bei jeder Note erst ein Abzählen ihrer Stufe auf dem Liniensysteme und darnach ein Berechnen ihrer Tonbedeutung gemäß dem Normaltone vornehmen muß.

§. 10.

Vergleichung der verschiedenen Schlüssel.

Vergleichen wir nach diesen Tabellen die verschiedenen Schlüssel hinsichtlich der Tonbedeutung, die sie den einzelnen Noten geben mit einander, so ergiebt sich:

a) daß, den Violin- mit dem Discantschlüssel in dieser Beziehung verglichen, bei letzterem die einzelne Note jedesmal den um eine Terz tiefer liegenden Ton als welchen sie bei gleicher Stufenlage auf dem Liniensysteme bei ersterem anzeigt;

b) daß, den Discant- mit dem Altschlüssel verglichen, die durch die Noten des letztern angezeigten Töne um eine ganze Quinte tiefer liegen, als diejenigen, welche von denselben Noten des erstern angezeigt werden;

c) Alt- und Tenorschlüssel liegen auf diese Weise wiederum um eine Terz von einander entfernt, und Discant- und Tenorschlüssel um eine Septime; und

d) Baß- und Tenorschlüssel verhalten sich in der Beziehung zu einander wie Discant- und Altschlüssel.

Überschauen wir sämmtliche Tabellen in solcher Vergleichung mit einander, so ergiebt sich, daß mit Anwendung der fünf Schlüssel alle Töne unsers Tonsystems sich bequem auf den fünf Linien durch Noten darstellen lassen, ohne das Erkennen und Lesen derselben sonderlich zu erschweren, zumal wenn dazu auch noch diejenigen Hülfsmittel gezählt werden, welche in der Beziehung uns die später zu betrachtenden Abbreviaturen in der Notenschrift darbieten.

In der Regel stehen die Notenschlüssel zu Anfang jeder Notenzeile; aber es können dieselben auch während derselben mit einander abwechseln, und jeder Schlüssel behält, wie fast jedes dieserartige Tonschrift-

zeichen, so lange seine Geltung und Bedeutung, bis in derselben Notenzeile oder überhaupt ein andrer vorgeschrieben worden ist.

§. 11.

Versetzungszeichen.

Wie ich §. 9 ganz richtig sagte ist mit Hülfe der Schlüssel, des Liniensystems und der Noten unsere Tonschrift so weit vollständig, daß wir, wenn wir eine Note sehen, nicht allein ganz genau wissen, welcher einzelne Ton aus unserm gesammten Tonsysteme dadurch dargestellt wird, sondern auch wie lange Zeit dieser Ton im Verhältniß zu seinen vorangegangenen oder nachfolgenden oder zu den mit ihm gemeinschaftlich erklingenden Tönen zu dauern hat; indessen alle Töne, welche sich auf solche Weise und mit Hülfe der Schlüssel, Linien und Noten für sich dem Auge sichtbar darstellen lassen, sind und waren doch auch nur die unabhängigen Töne c, d, e, f, g, a, h, c ꝛc. in allen Octaven des Tonsystems oder die Töne, die wir auf dem Claviere allein mittelst Anschlags der Untertasten anzugeben vermögen; von den abhängigen oder denjenigen Tönen, welche wir auf dem Claviere durch Obertasten angeben, als: cis, des, dis, es ꝛc. war noch keiner dabei, und um nun auch diese Töne in der Notenschrift darstellen zu können, wird es abermals verschiedener Mittel bedürfen, die, da auf dem Liniensysteme selbst kein besondrer Raum mehr dafür übrig geblieben ist, voraussichtlich nicht etwa in besondern selbstständigen Noten, sondern in andern Zeichen bestehen werden, welche sich auf irgend eine Weise mit den eigentlichen Noten verbinden, den von denselben angezeigten unabhängigen Ton in einen abhängigen verwandeln, und die daher sehr passend im Allgemeinen auch Versetzungszeichen heißen, weil sie die Tonnote gleichsam um eine Klangstufe höher oder tiefer versetzen, ohne die Notenstufe auf dem Liniensysteme dadurch zu verändern.

§. 12.

Anzahl, Namen, Gestalt und Bedeutung der Versetzungszeichen.

Da die abhängigen Töne unsers Tonsystems (die Obertasten) nur von zwei Seiten her ihren Ursprung erhalten, entweder blos durch Erhöhung des unterwärts neben ihnen liegenden unabhängigen Tons (der Untertaste) um eine Klangstufe (einen halben Ton) oder durch Erniedrigung des oberwärts neben ihnen liegenden unabhängigen Tons um eben so viel entstanden seyn und entstehen können, so bedürfen wir im Ganzen auch eigentlich nur drei solcher Versetzungszeichen, nämlich eins, wodurch jene Erhöhung, ein zweites, wodurch diese Erniedrigung, und

endlich ein drittes, wodurch die Aufhebung der Bedeutung der beiden ersten wieder bewirkt und angezeigt, also der durch Erhöhung oder Erniedrigung entstandene abhängige Ton wieder in einen unabhängigen zurück verwandelt wird oder werden kann.

Das Zeichen der Erhöhung ist ein Kreuz (♯ oder ♯), das der Erniedrigung der Buchstabe b, und das der Wiederaufhebung der Wirkung jener beiden, das sogenannte Auflösungszeichen, ein B-quadrat, ein viereckiges b dieser Gestalt ♮. Steht also z. B. vor der Note c ein ♯, so spielen wir nicht c, sondern das oberwärts daneben liegende cis, oder steht z. B. vor der Note g ein b, so spielen wir statt g das unterwärts daneben liegende ges, und steht vor beiden, die vorher cis oder ges waren, ein ♮, so spielen wir nicht mehr cis oder ges, sondern wieder c oder g. Woher die Nothwendigkeit dieses Auflösungszeichens, wird nachgehends klar, wo von der Dauer der Geltung eines Versetzungszeichens die Rede ist.

Begreiflich muß jeder Ton unsers Tonsystems eine solche Erhöhung oder Erniedrigung durch ein ♯ oder b zulassen; sagte ich nun aber vorhin, daß in solchem Falle auf dem Claviere statt der Untertaste die Obertaste gegriffen werde, so entsteht die Frage, was zu thun, wenn vor e und h ein ♯ oder vor f und c ein b steht, da bekanntlich zwischen den beiden Untertasten e—f oder h—c keine Obertaste enthalten ist? — Die Frage ist sofort beantwortet, wenn wir die Regel über die Wirkung eines ♯ oder b vor einer Note allgemeiner so fassen, daß ein Kreuz den Ton um einen halben Ton erhöht und ein b denselben um eben so viel erniedrigt, und daß man also auf dem Claviere, wenn vor einer Note ein ♯ steht, statt der eigentlich derselben entsprechenden Taste die nächste abwärts liegende Taste, und steht ein b davor, die nächste unterwärts liegende Taste greift, mag dieselbe nun eine Obertaste oder Untertaste seyn. Steht also etwa vor e ein ♯, so greifen wir die Taste f, obschon der Ton an sich nicht eigentlich f ist und auch nicht so heißt, sondern als ein von e abhängiger Ton eis. Die Anwendung dieses Beispiels auf ♯h oder bc oder bf ergiebt sich von selbst. Unser Clavier ist einmal so eingerichtet, daß wir nicht für jeden abhängigen Ton auch eine eigne Taste besitzen, sondern daß jede Taste sowohl nach unten als nach oben in eine solche abhängige Beziehung treten kann.

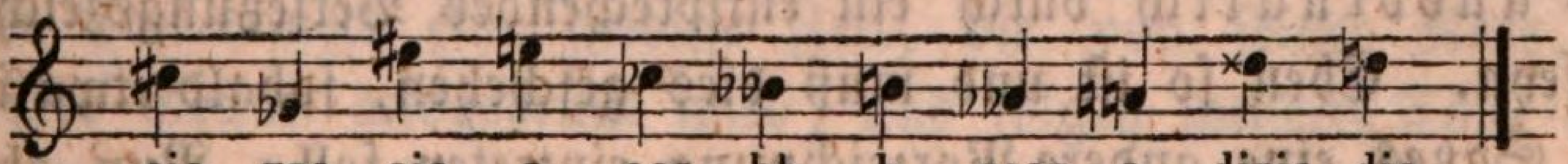
§. 13.

Verdoppelung der Versetzungszeichen.

Muß jeder Ton unsers Tonsystems aber eine Erhöhung oder Erniedrigung durch irgend eines jener Versetzungszeichen zulassen, so muß dies auch bei den abhängigen, also bereits erhöhten oder erniedrigten, und nicht etwa blos bei den unabhängigen Tönen geschehen können, denn

beiderlei Töne, die abhängigen sowohl als die unabhängigen, gehören zu unserm Tonsysteme. Es geht dies auch schon aus der Wirkung des sogenannten Auflösungs- oder dritten Versetzungszeichens hervor, denn indem dasselbe den durch Erhöhung oder Erniedrigung mittelst eines ♯ oder b entstandenen abhängigen Ton wieder zu seinem unabhängigen zurückführt, erniedrigt oder erhöht es denselben gleichsam um einen halben Ton. Indeß ist seine Wirkung auch bei dieser Auslegung immer nur eine entgegengesetzte, den erhöhten Ton erniedrigt und den erniedrigten Ton erhöht es, und wie nun, wenn ein bereits erhöhter Ton noch einmal erhöht, oder ein bereits erniedrigter Ton noch einmal um einen halben Ton erniedrigt werden soll? was zum Beispiel häufig bei der Bildung der übermäßigen oder verminderten Intervalle nöthig ist. Alsdann verdoppelt man die Versetzungszeichen vor der Note, um damit anzudeuten, daß sie auch eine doppelte Wirkung haben sollen. Ein doppeltes Versetzungszeichen erhöht oder erniedrigt also den Ton um zwei halbe Töne, und auch im Namen desselben wird diese zweifache Erhöhung durch Verdoppelung der Endsylben is oder es ausgedrückt. Ein doppelt erniedrigtes e heißt demnach eses, ein doppelt erhöhtes c-cisis ꝛc. Übrigens pflegt man bei der doppelten Erhöhung nicht zwei Kreuze, sondern ein vereinfachtes Kreuz, ein solches ×, vor die Note zu setzen. Auf dem Claviere wird der doppelt erhöhte oder doppelt erniedrigte Ton immer durch die zweite nach oben oder unten nächstfolgende Taste angegeben, also z. B. cisis durch die Taste d, feses durch die Taste es, hisis durch die Taste cis.

Soll eine doppelte Erhöhung oder Erniedrigung mittelst des Auflösungszeichens wieder aufgehoben werden, so muß auch dieses Zeichen zweifach vor der Note stehen; steht es nur einfach davor, so wird die Erhöhung oder Erniedrigung nur zur Hälfte aufgehoben, und bleibt also in einfacher Geltung. Ich will zur Erläuterung eine Reihe Noten hersetzen:



cis ges eis e ces bb b asas a disis dis
— — f — h a — g — e —

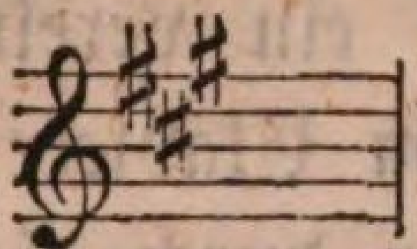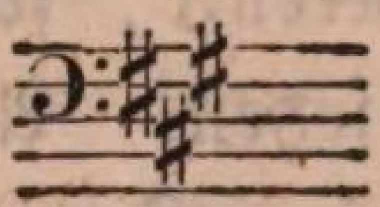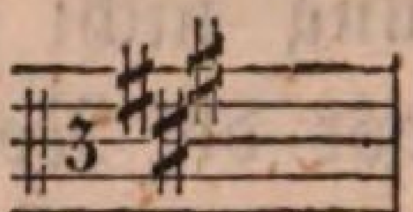
Die obere Buchstaben- und Sylbenreihe giebt den Namen der Töne, die untere den Namen der Taste an, durch welche dieselben auf dem Claviere effektuirt werden.

§. 14.

Anwendung und Geltung der Versetzungszeichen.

Aus der Nothwendigkeit, dem erhöhten oder erniedrigten Tone, wenn er nicht mehr in solch' erhöhtem oder erniedrigtem Zustande ausgeübt wer-

den soll, ein entsprechendes Auflösungszeichen vorzusetzen ꝛc. geht hervor, daß jedes Versetzungszeichen eine gewisse Geltung oder — besser mich ausgedrückt — seine Wirkung eine gewisse Dauer innerhalb einer Notenreihe haben muß. Diese Dauer ist eine verschiedene. Wie ein Jeder nämlich aus Erfahrung weiß, kommen in manchen Tonstücken so häufig und oft so viele erhöhte oder erniedrigte Töne vor, daß, wollte man einem jeden solchen Tone das betreffende Versetzungszeichen vorsetzen, dies eben sowohl die Notenschrift als das Lesen derselben sehr erschweren, weil gar mannigfaltig gestalten müßte. Man pflegt daher bei Tonstücken, in denen der eine oder der andere Ton oder mehrere Töne zugleich fast durchgängig in erhöhtem oder erniedrigtem Zustande, also als abhängige Töne, ausgeübt werden sollen, dies gleich zu Anfang derselben durch die entsprechenden Zeichen auf den entsprechenden Linienräumen anzudeuten und nun darnach als Regel gelten zu lassen, daß die Noten auf denjenigen Linienräumen, auf welchen hier Kreuze oder Bee stehen, durchweg, den ganzen Tonsatz hindurch um einen halben Ton (oder auch zwei halbe Töne) erhöht oder erniedrigt gespielt werden müssen. Stehen somit zu Anfang eines Tonsatzes z. B. die drei Kreuze

 oder  oder 

so heißt das: den ganzen Satz hindurch spiele man statt f-g-c die Töne fis-gis-cis. Zusammengenommen nennt man die Versetzungszeichen, welche auf solche Weise zu Anfang eines Tonstücks vorkommen und deren mehrere oder auch nur eins und bald diese, bald jene seyn können, die **Vorzeichnung des Tonsatzes oder Tonstückes**. Diese Vorzeichnung also bewahrt ihre Geltung das **ganze Tonstück** oder den **ganzen Tonsatz** hindurch, und wo von ihr abgewichen werden soll oder darf, ist und muß dies **ausdrücklich** durch ein entsprechendes Versetzungszeichen angedeutet seyn. Eben so ist und muß dies geschehen, sobald etwa im Verlaufe des Satzes eine andere Vorzeichnung eintreten soll. Nun aber können im Verlaufe des Tonstücks auch **außerhalb** der eigentlichen Vorzeichnung desselben noch manche andere Töne erhöht oder erniedrigt werden sollen: dies wird alsdann **einzeln und besonders vor jeder Note** durch ein (oder zwei, wenn die Erhöhung oder Erniedrigung doppelt geschehen soll) entsprechendes ♯ oder b angezeigt, welches dann seine Geltung nur **einen** Takt hindurch behält.*)

*) Was wir unter Takt verstehen, wird späterhin erklärt werden.

§. 15.

Classification der Versetzungszeichen.

Wir theilen daher die verschiedenen Versetzungszeichen je nach ihrer Anwendung in einem Tonstücke ein in zwei Classen: in wesentliche und zufällige. Die wesentlichen sind diejenigen, welche in der Vorzeichnung des Tonsatzes enthalten sind, und welche ihre Geltung durch dessen ganzen Verlauf behalten; und die unwesentlichen oder zufälligen sind diejenigen, die nur zufällig hie und da außer denen der Vorzeichnung noch in dem Tonsatze vorkommen, und die ihre Geltung blos einen Takt hindurch behalten. Zu diesen zufälligen Versetzungszeichen gehört aus leicht einzusehenden Gründen immer das Auflösungszeichen (♮). Die wesentlichen (die Vorzeichnung) werden bei größern (längern) Tonsätzen meistens zu Anfang jedes einzelnen Liniensystems (jeder einzelnen Notenzeile) wiederholt, damit die Dauer ihrer Geltung besser in Erinnerung bleibt. Soll im Verlaufe des Tonsatzes eine Vorzeichnung in eine andre übergehen, so wird dies nicht allein durch Anmerkung der neuen, sondern auch dadurch noch ausdrücklich angezeigt, daß man auf dem Liniensysteme, vor Aufzeichnung der neuen Vorzeichnung, die Versetzungszeichen der erstern durch Auflösungszeichen an ihrer Stelle als erloschen anmerkt. Die Versetzungszeichen einer Vorzeichnung — kann man daher auch wohl sagen — gelten so lange bis eine andre Vorzeichnung eintritt.

Ich komme auf diesen Gegenstand der Vorzeichnung eines Tonstücks oder Tonsatzes wieder insbesondere zurück, wo ich im vierten Capitel von den verschiedenen Tonarten und Tonleitern zu handeln habe.

§. 16.

Die Pausen.

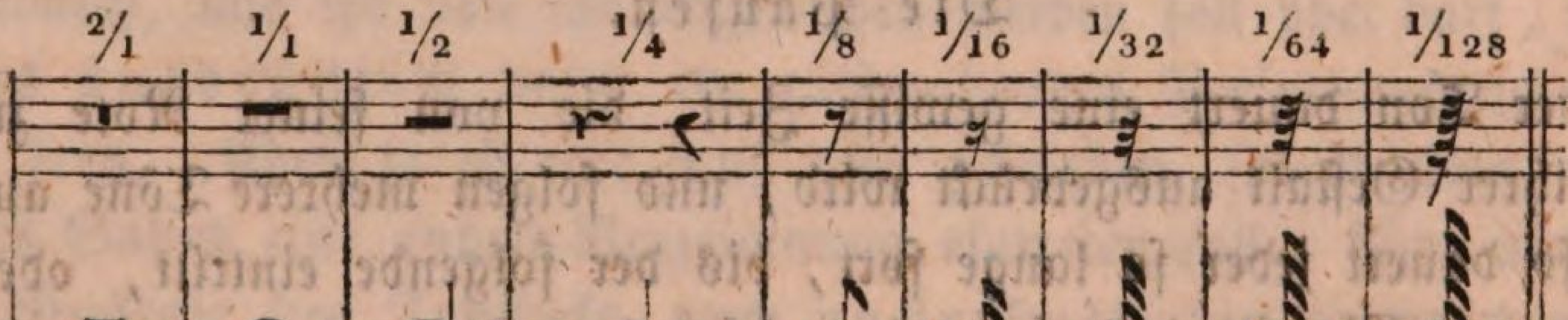
Jeder Ton dauert eine gewisse Zeit, die von seiner Note zugleich mittelst ihrer Gestalt ausgedrückt wird, und folgen mehrere Töne auf einander, so dauert jeder so lange fort, bis der folgende eintritt, oder umgekehrt: mit Eintritt des folgenden hört der Klang des vorhergehenden Tones auf, wornach auch sein Werth in der Note bemessen und bestimmt wurde. Jede Notenreihe, so wie wir dieselbe bis jetzt kennen lernten, stellt also eine ununterbrochene Klangreihe dar, in welcher die Zeitdauer der einzelnen Klänge zwar verschieden seyn kann, die im Ganzen aber eben so wenig von einem Ruhepunkte, während dessen Zeit kein Klang gehört werden soll, unterbrochen ist als eine Kette, von Gliedern verschiedener Größe zusammengesetzt, als Kette im Ganzen vor einem Trennpunkte. Gesetzt aber den Fall, es sollte eine solche Klangreihe auch von dem einen oder

andern mehr oder weniger großen, lang dauernden Ruhepunkte unterbrochen werden, — und daß dergleichen Fälle in unsrer Kunst nicht allein vorkommen können, sondern häufig auch vorkommen müssen, liegt in der Natur der Sache, — wodurch läßt sich dieses in der Tonschrift erkennbar machen? — durch die Pausen. Das, was wir Pausen in der Musik nennen, sind sonach Schweigezeichen, welche, wo sie in der Tonschrift zwischen den Noten auf dem Liniensysteme stehen, andeuten, daß während der Zeit, die sie im Verhältniß zu den eigentlichen Noten einnehmen, kein Ton erklingen soll.

§. 17.

Gestalt und Geltung der Pausen.

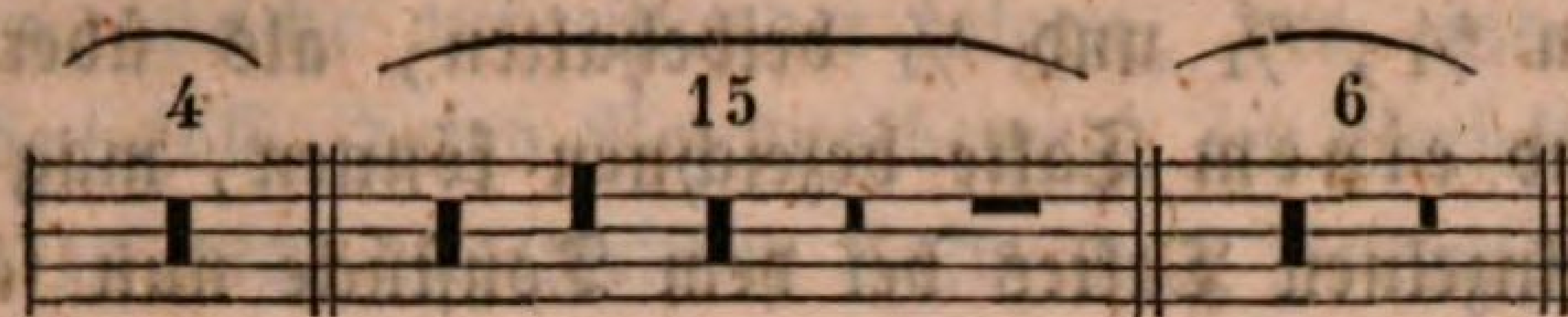
Hieraus geht zugleich hervor, einmal daß die einzelnen Pausen eben sowohl eine bestimmte Zeitgeltung haben müssen als die eigentlichen Noten, dann daß diese ihre Zeitgeltung, hinsichtlich ihrer verschiedenen Dauer und Bemessung, vollkommen analog seyn muß den wirklichen Noten, und drittens daß, um wie bei den wirklichen Noten sofort auch durch ihre Gestalt den bestimmten Zeitwerth, den sie im Verhältniß zu den Noten einnehmen, ausdrücken zu können, diese ihre Gestalt ebensowohl eine verschiedene zu seyn hat als die Gestalt der Noten. Wie wir also doppelt ganze, ganze, halbe, Viertels-, Achtels-, Sechszehntels- rc. Noten haben, so müssen wir doppelt ganze, ganze, halbe, Viertels- rc. Pausen, d. h. Zeichen besitzen, die an die Stelle irgend einer jener Noten treten können, um anzudeuten, daß während der Dauer einer solchen Note im Verhältniß zum ganzen, einmal angenommenen Zeitmaße in der Bewegung der Töne kein Ton erklingen soll. Setze ich die Reihe der verschiedenen Pausenzeichen her und darunter die Noten, denen sie im Werthe ihrer Zeitdauer entsprechen:



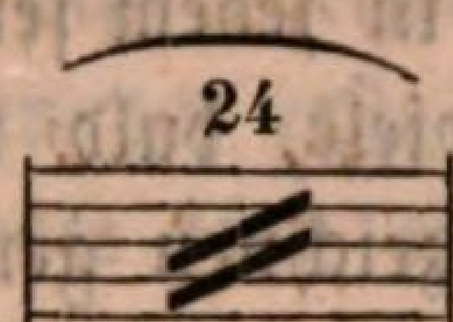
So, in der Art auch, wie ich sie hier geschrieben habe, werden sämmtliche Pausen auf das Liniensystem gesetzt, unbekümmert um welchen Schlüssel, den sie als Schweigezeichen nicht brauchen.

Sollen noch größere Räume oder Zeiten als die von zwei ganzen Noten oder Takten als Ruhepunkte bezeichnet werden, so geschieht dies durch Verdoppelung der 2/1-Pause, wodurch eine 4/1-Pause entsteht, die nach Bedürfniß beliebig vervielfacht werden kann, so daß sich damit nun alle, auch die größesten Ruhepunkte andeuten lassen, wobei man, zur

leichtern Übersicht, dann auch mit Zahlen wohl so viele Takte über dem Pausezeichen anmerkt, als der Ruhepunkt einnimmt, z. B.



Umfaßt der Ruhepunkt eine außergewöhnlich große Taktzahl, so deutet man dies auch wohl kurzweg durch die Ziffer, z. B. auf folgende Weise an:



Wie im Zeitwerthe theilen die Pausen auch alle übrigen Eigenschaften der eigentlichen Noten oder Tonzeichen, nur daß sie, als Schweigezeichen, keinen bestimmten Raum auf dem Liniensysteme einzunehmen brauchen. Wo sie in dieser Beziehung allenfalls an eine bestimmte Regel gebunden seyn können, ist bei mehrstimmigen Musiken, wenn die Pausen sich blos auf eine einzelne Stimme beziehen, und wo dieselben nun, stehen die Noten für mehrere Stimmen auf einem Liniensysteme, sich in gleicher Höhe mit den Noten ihrer Stimme zu halten haben. Es kommen dergleichen Fälle auch häufig in Claviermusikstücken vor, weil diese ja fast immer eine mehrstimmige Musik repräsentiren, und daß bei solchen mehrstimmigen Musiken recht wohl die eine Stimme zu schweigen haben kann, während die andere fort und fort Töne effektuirt, bedarf meiner Ausführung nicht. Wie oft z. B. kommt es im Clavierspiele vor, daß die Töne der einen Hand von Pausen unterbrochen werden, während die der andern nicht!*) — Eine Abweichung von der Verwendungsweise der Noten hinsichtlich ihres Zeitwerths erlauben sich die Pausen größeren Zeitwerths bis herab zur 1/1-Pause, indem sie nämlich immer ganze Takte ausfüllen, mögen in einem solchen ganzen Takte gerade vier Viertelsnoten ursprünglich enthalten seyn oder nicht, mehr oder weniger.

§. 18.

Classification der Pausen.

In Folge aller dieser (letzterwähnten) Verhältnisse pflegt man sämmtliche Pausen auch wohl in verschiedene Classen oder Gattungen einzutheilen, nämlich in:

a) veränderliche Pausen;
b) in unveränderliche;
c) Generalpausen, und endlich
d) in Specialpausen.

*) Vergleiche die demnächst folgende Lehre von der Anordnung der Tonschriftzeichen auf dem Liniensysteme.

Die veränderlichen Pausen sind alle jene größern von 4 Takten bis zu einem Takte Umfang, indem dieselben nämlich eben sowohl ihren absoluten Werth von 4/1, 2/1 und 1/1 beibehalten, als überhaupt auch die Zeit von 4, 2 und einem Takte bezeichnen können, mag der Zeit- oder Noteninhalt des einzelnen Taktes bei dem Tonstücke nun seyn, welcher er will. Was ein Takt ist, wird seiner Zeit später gelehrt werden. Es kann ein Tonstück dergestalt eingerichtet seyn,, daß entweder 4, 3, 2 oder noch mehr und noch weniger Viertel in jedem seiner Takte vorkommen, also dieser als ein Ganzes in bald so viele, bald mehr oder weniger einzelne Notentheile zerfällt, immer aber bezeichnen genannte Pausen den Umfang von 4, 2 oder einem seiner einzelnen Takte. Die unveränderlichen Pausen dann sind alle übrigen von der 2/4-Pause an bis zur kleinsten, weil sie immer nur die Zeit ihres ursprünglichen Werths einnehmen. Generalpausen sind die, welche bei einer mehrstimmigen Musik für alle Stimmen zugleich gelten, so daß also während ihrer Zeit gar kein Ton gehört werde; und gegenüber von den Generalpausen heißen wir Specialpausen endlich alle diejenigen, die in einer mehrstimmigen Musik blos für die eine oder andere oder auch einige Stimmen Ruhepunkte vorschreiben, während die übrigen Stimmen gleichwohl Töne hören lassen, was — wie im vorhergehenden Paragraphen bereits gesagt — auch recht wohl beim Clavierspiel vorkommen kann, und z. B. immer alsdann der Fall ist, wenn etwa die linke Hand zu pausiren hat, während die rechte fortspielt oder umgekehrt, denn man muß sich hier die beiden Hände gleichsam als zwei verschiedene Personen denken, von denen jede bald nur eine, bald auch wohl mehrere besondere Stimmen ausführt.

§. 19.

Veränderungen des absoluten Zeitwerths der Noten und Pausen.

Schauen wir auf die Lehre von dem Zeitwerthe (oder der Geltung) der einzelnen Noten und Pausen zurück, so erscheint derselbe überall als ein festgemessener, bestimmter, absoluter, und zwar in der Art, daß derselbe, um eine Verschiedenheit in sich zu bewirken, welche zur Darstellung der verschiedenen Dauer der Tonklänge im Spiele durchaus nothwendig ist, sich von seiner Ganzheit an bis zu seinem geringsten vorkommenden Grade theilt immer nur durch die Zahl 2, also stets erscheint blos als ein geradtheiliger. Töne, deren Zeitdauer hinsichtlich ihres Nominalbetrags auch durch eine ungerade Zahl getheilt werden kann, vermögen wir demnach durch die einzelne Notengestalt für sich nicht auszudrücken,

und eben so wenig einen Ruhepunkt solchen Zeitbetrages mittelst der Pausengestalten für sich. Gleichwohl kann es in der Musik vorkommen, daß unter den Tönen, welche auf einander folgen, der eine oder andere auch eine Dauer haben soll, deren Nominalbetrag, im Verhältniß zu den übrigen Tönen und zu dem allgemeinen Takt- und Zeitmaße, nicht durch die gerade Zahl 2, sondern nur durch eine ungerade Zahl 3, 5, 7 oder 9 getheilt werden kann. So kann es z. B. vorkommen, daß in einem Takte, der im Ganzen die Größe von vier Vierteln umfaßt, nur drei Töne gehört werden sollen, von welchen der erste drei Viertel, der zweite sieben Zweiunddreißigtheile und der letzte blos ein Zweiunddreißigtheil Zeit hindurch dauert, ohne daß ein Ruhepunkt dazwischen statt hat. Alle drei Töne zusammen machen bei solchem Zeitwerth vier Viertel aus, und gleichwohl ist keiner in solcher Größe vorhanden, deren Nominalbetrag sich durch 2 theilen ließe, sondern der erste ist drei-, der zweite sieben-, und der letzte eintheilig. Nothwendig müssen wir daher Mittel in unsrer Tonschrift besitzen, durch welche sich auch ein solch' beliebig ungeradtheiliger Zeitwerth der Töne oder ihrer Ruhepunkte sichtbar darstellen läßt, und diese Mittel sind Punkte (.), die neben die Noten oder Pausen gesetzt, und Bogen (⌒ ◡), welche von einer Note oder Pause zur andern gezogen werden, indem je nach Umständen nämlich durch eines der beiden Mittel oder auch wohl durch Beide gemeinschaftlich der Zeitwerth der einen Note um so viel verlängert und der der andern um so viel verkürzt werden kann, daß beide zusammen zwar ein gerades Ganze ausmachen, jede für sich aber sich in einem beliebig ungeradtheiligen Verhältnisse befindet.

§. 20.

Der Punkt neben den Noten.
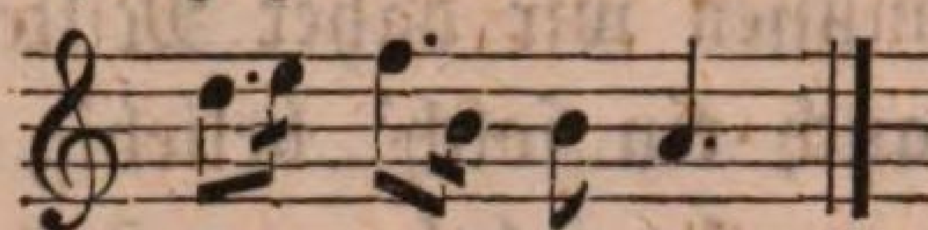
Ein Punkt neben der Note*) (dem Notenkopfe) oder Pause verlängert deren Werth oder Dauer allemal um die Hälfte, und macht diese dadurch also dreitheilig; z. B. eine Viertelsnote mit einem Punkte neben sich hat drei Achtel Werth, eine halbe Note — drei Viertel rc. Indeß muß der Punkt auch immer zur Rechten neben der Note oder Pause stehen, weil seine Bedeutung sich stets auf die unmittelbar vorangehende Note bezieht. Daß durch diese Verlängerung der einen Note eine andere um eben so viel verkürzt wird, ist nicht immer nothwendig, aber meistens

*) Lege ich einen besondern Nachdruck auf das „neben der Note", so geschieht es, weil anders gestellte Punkte, als z. B. über den Noten, etwas ganz Anderes in der Tonschrift bedeuten als diese Punkte daneben.
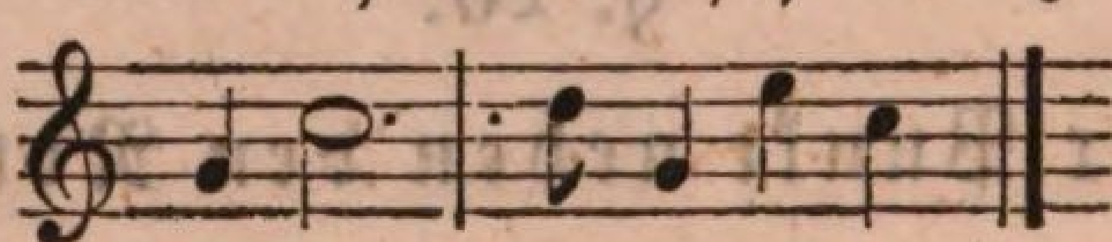
der Fall, namentlich bei der Folge mehrerer Noten in einem Takte. Meistens auch folgt die verkürzte Note der verlängerten nach, obschon auch das Gegentheil der Fall seyn kann. Ist die verlängerte Note die letzte eines Taktes und beträgt der Werth ihrer Verlängerung so viel, daß ihre Dauer dadurch noch in den folgenden Takt hineinreicht, so wird auch der Punkt erst in den folgenden Takt gestellt, weil in einem Tonsatze von einerlei Taktart kein Takt mehr oder weniger Zeitwerth im Ganzen einnehmen darf als der andere. Ich will für diese Regel ein Beispiel hersetzen:



Hier gilt die zweite Note drei Viertel, aber das dritte Viertel ihres Werthes gehört schon dem folgenden zweiten Takte als dessen erstes an. Zugleich ist dieses Beispiel ein Fall, wo durch die Verlängerung keine andere Note verkürzt wird, was hingegen in diesem Beispiele geschieht:



Stehen zwei Punkte neben einer Note oder Pause, so wird diese siebentheilig, weil nämlich bei einer solchen doppelten Verlängerung der erste (wie immer) die Hälfte des ursprünglichen Werthes der Note oder Pause, und der zweite Punkt die Hälfte des ersten gilt. Ein Viertel mit zwei Punkten aber hat sonach den Werth oder die Zeitdauer von sieben Sechszehnteln. Im Übrigen gilt von dem doppelten Punkte dasselbe, was beim einfachen Regel war, und ist die doppelt punktirte Note die letzte eines Taktes, so kann sogar vorkommen, daß der zweite allein noch in die Zeit des folgenden Taktes hineinreicht, wie z. B. hier:
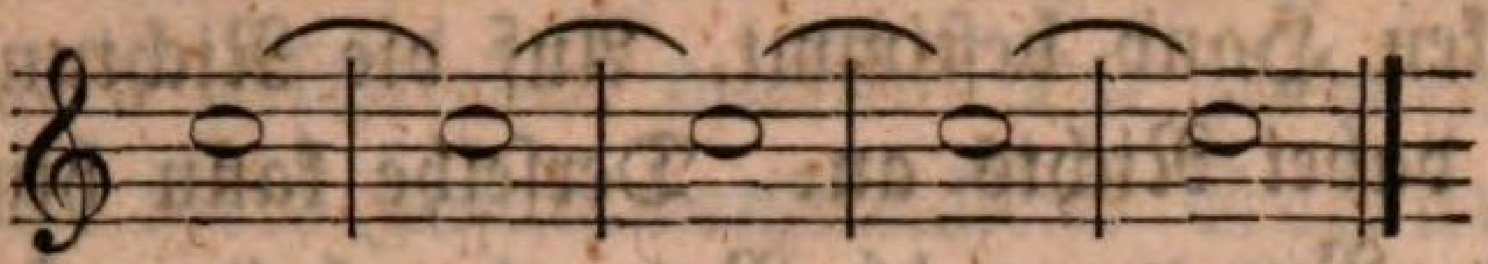


§. 21.

Der Bindebogen.

Größere oder vielmehr weitere Verlängerungen als um die Hälfte und um den vierten Theil, wodurch zusammengenommen sieben gleiche Theile des Ganzen entstehen müssen, — weitere Verlängerungen indessen können mittelst der Punkte nicht erzielt werden, und sollen gleichwohl solche statt haben, so geschieht dies mittelst des Bindebogens, indem man nämlich die länger zu dauernde Note in der Schrift wiederholt und über dieselbe einen Bogen setzt. Auf diese Weise kann z. B. eine einzige Note beliebig mehrere Takte hindurch fortdauern, weil nämlich zwei gleich hohe, durch einen Bindebogen mit einander verbundene Noten nicht etwa auch zweimal,

sondern nur einmal, das erste Mal intonirt (angeschlagen) und dann ihre ganze Zeit hindurch ausgehalten werden:



Hier hat der Ton c fünf volle Takte hindurch fortzuklingen, er wird aber nur beim ersten Erscheinen angeschlagen und dann die fünf Takte hindurch ausgehalten. Demnach wird es durch einen solchen Bogen möglich, jeder Note jede beliebige Verlängerung zu geben, und zwar zugleich auch, ohne den Werth einer andern damit verkürzen zu müssen. Dies weiter auszuführen, bedarf es übrigens für den Clavierspieler nicht, sondern er hat sich nur die Regel zu merken, daß zwei oder mehrere Noten von gleicher Höhe, auf angegebene Weise zusammen gebunden, nur einmal, nämlich beim ersten Erscheinen der Note, anzuschlagen und dann die ganze Zeit ihrer Dauer auszuhalten sind.

§. 22.

Anordnung der Noten und ihrer mannigfachen Zeichen auf dem Liniensysteme.

Ihren mancherleien einzelnen Zeichen nach haben wir bis dahin die musikalische Semiotik vollständig kennen gelernt. Eben sowohl wissen wir jetzt, durch was für Zeichen ꝛc. die verschiedenen Töne unsers Tonsystems nach Höhe und Tiefe, Werth und Dauer dem Auge erkennbar gemacht werden können, als wir wissen, was diese Zeichen alle bedeuten, wenn und wo sie uns vorkommen. Ausgenommen sind allein nur noch die Abbreviaturen, die indeß nicht eigentlich wesentlich zur Tonschrift gehören. Doch was noch fehlt, ist die Kenntniß der Anordnung jener verschiedenen einzelnen Zeichen auf dem Notenplane zur Bildung einer vollständigen zusammenhängenden (gleichsam) musikalischen Redeschrift, oder Dessen, wie diese einzelnen Zeichen sich in ihrem Zusammenhange zur Darstellung eines ganzen Tonstücks an einander zu reihen und mit einander zu verbinden pflegen, denn es müssen nothwendig auch in dieser Beziehung noch manche Gestaltungen übrig seyn, die, mögen ihre Regeln nun auf Gewohnheit, Nützlichkeit oder was sonst beruhen, aus dem Zeichen für sich noch keineswegs erkannt werden können, und deren Wissenschaft daher zur Effektuirung einer solchen zusammenhängenden ganzen Ton-Redeschrift fast eben so dringlich hervortritt als die Kenntniß des einzelnen Notenzeichens für sich.

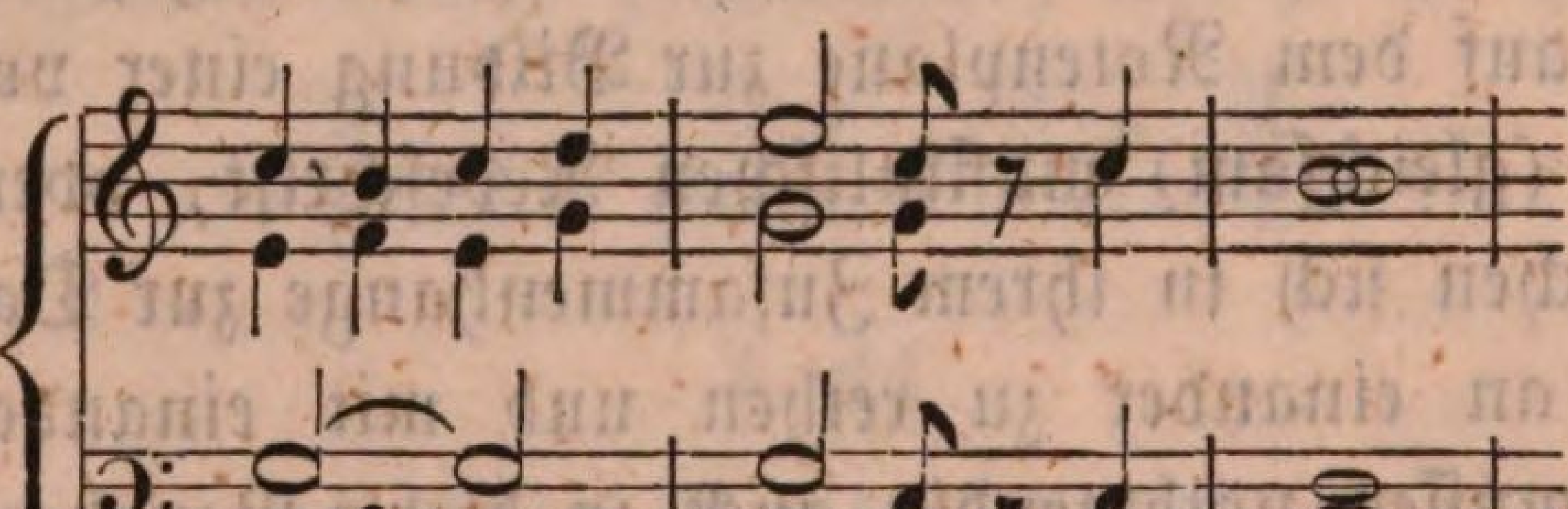
Für den Clavierspieler insbesondere halte ich für hinreichend, darüber Folgendes zu bemerken:

a) die Noten für das Clavier stehen immer auf zwei über einander liegenden und durch eine Klammer (Accolade) mit einander verbunde-

nen Liniensystemen. Im Allgemeinen sind die Noten auf dem obern Systeme für das Spiel der rechten, und die auf dem untern für das Spiel der linken Hand bestimmt. Auf die Richtung des Halses der Noten kommt dabei Nichts an. Derselbe kann hinauf oder herunter gestrichen seyn. Nur wenn die Noten der beiden Hände so weit hinauf oder herunter steigen, daß sie nicht füglich mehr auf den beiden Liniensystemen, jede Art für sich, dargestellt werden können, sondern der bessern Übersicht wegen beide Reihen auf einem Systeme dargestellt werden müssen, nimmt man darin ein festes Maß an und sind die Noten für die rechte Hand stets hinauf und für die linke Hand stets herunter gestrichen;

b) die Noten, deren Töne nach einander der Reihe nach erklingen sollen, sind auch neben einander der Reihe nach geschrieben, und sollen mehrere Töne zugleich angeschlagen werden, so stehen deren Noten auch unmittelbar über einander, einerlei auf welchem Liniensysteme. Daher stehen die Noten der rechten und linken Hand, die gleichzeitig mit einander angeschlagen werden sollen, genau unter und über einander, und nur dann dem Raume nach neben einander, wenn sie nicht gleichzeitig anzuschlagen sind;

c) soll im Spiel der einen oder andern Hand ebenfalls eine derartige Mehrstimmigkeit unterschieden werden, daß jede Stimme sich gleichsam selbstständig bewegt, so sind die Noten der obern Stimme hinauf, die der untern herunter gestrichen, und ist in beiden Stimmen der Ton sich gleich, so hat dessen Note sowohl einen Auf= als einen Herunterstrich, oder steht sie, im Fall sie eine ganze Note ist, zweimal dicht neben einander, z. B.



Auf Höhe oder Tiefe der einzelnen Noten kommt dabei Nichts an;

d) die Noten kleinerer Geltung, als Achtel, Sechszehntel rc., sind der bessern, leichtern Übersicht wegen mit ihren Fahnen zusammengestrichen und zwar nach Maßgabe ihres rhythmischen Zusammenhangs, weshalb es auch recht wohl vorkommen kann, daß z. B. ein einzeln geschriebenes Achtel neben mehreren zusammengestrichnen steht, weil nämlich mit jenem Achtel vielleicht ein rhythmischer Abschnitt schließt. Bei Noten für den Gesang werden jedoch nur diejenigen

solche Noten zusammengestrichen, die auf ein und dieselbe Sylbe fallen. Hat jede Note ihre besondere Textsylbe, so müssen dieselben hier auch einzeln geschrieben werden. Die Fahnen oder Füße selbst werden im Falle ihres Zusammenstreichens Geltungsstriche, auch Geltungsrippen und blos Notenrippen genannt.
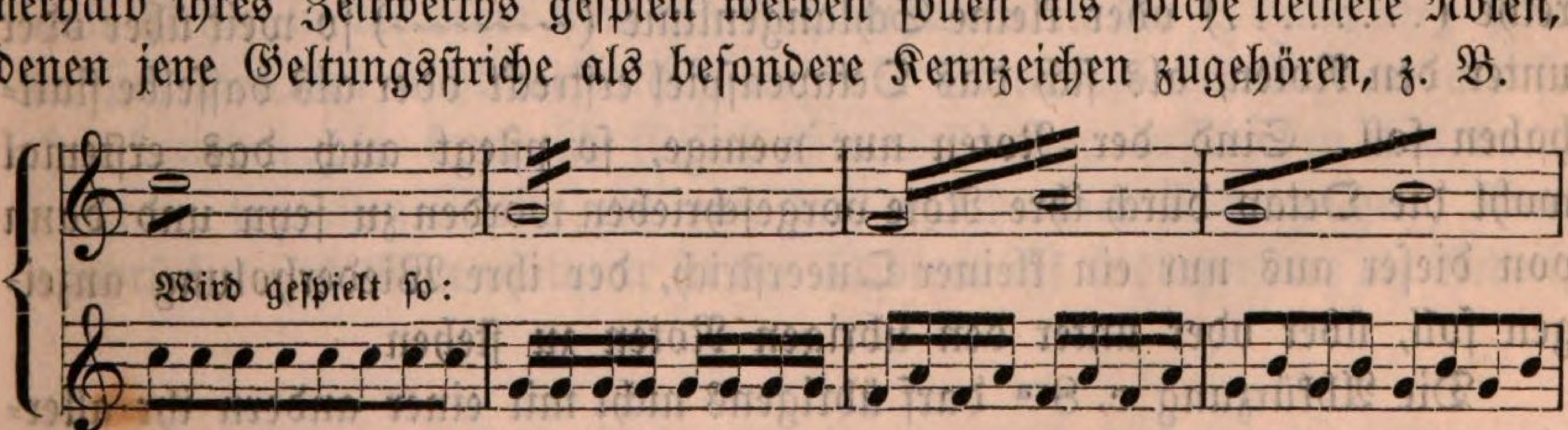
e) Alles Bisherige betrifft auch die Pausen, so daß es also z. B beim gleichzeitigen Spiel mehrerer Noten nicht genug ist, daß dieselben gehörig unter einander stehen, sondern sind die Noten der einzelnen Stimmen in ihrer Reihenfolge von einander getrennt, so dürfen die Pausen nicht fehlen, und auch sie müssen gehörig unter einander oder über und unter den Noten stehen, wenn in der einen oder andern Hand oder Stimme während ihrer Zeit Töne zu erklingen haben, denn erst durch solche richtige Anordnung läßt sich ein etwaiger Fehler in der sogenannten Unterlegung der Noten oder Pausen bald einsehen und beim Spiel ermitteln.
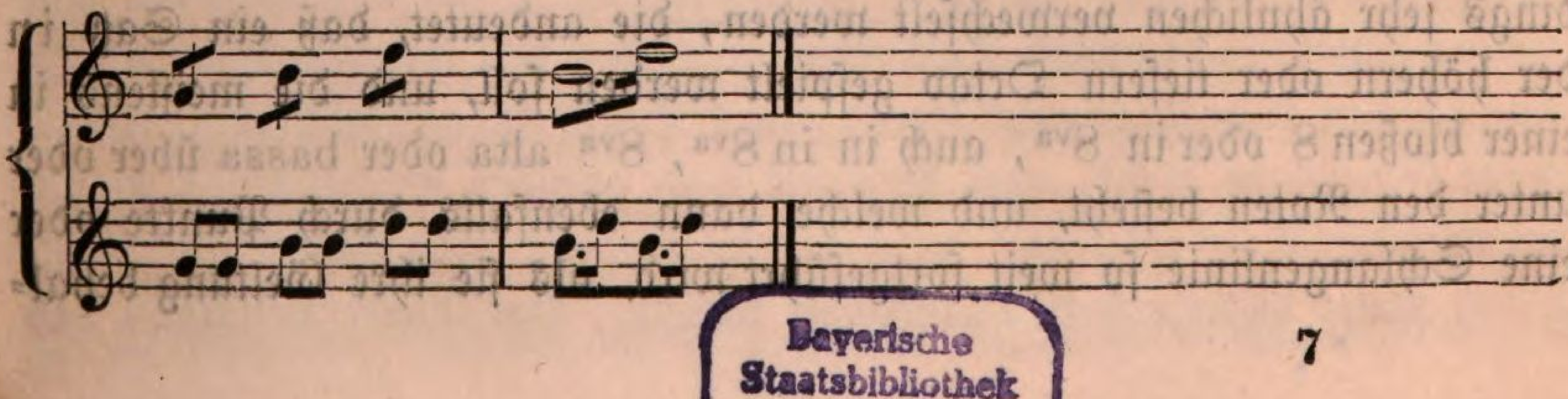
§. 23.

Die Abbreviaturen in der Notenschrift.
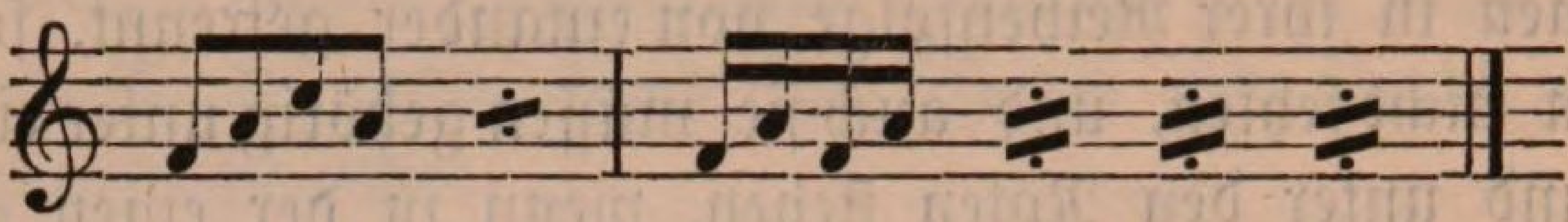
Wie in jeder andern Schrift kommen auch in der Notenschrift, der leichtern Übersicht und bequemern Lesart wegen, mancherlei Abbreviaturen oder Abkürzungen vor, die hier aber nothwendig an gewisse Regeln gebunden seyn müssen, da durch Willkühr darin gar leicht Mißverständnisse entstehen könnten.

Am allerhäufigsten werden sich zu diesen Abkürzungen der die Noten kleinerer Geltung, als Achtel 2c., bezeichnenden sogenannten Geltungsstriche (Rippen oder Fahnen) bedient. Treten nämlich zu Noten größeren Zeitwerths, namentlich zu dem Zeichen der ganzen und halben Note, dergleichen Geltungsstriche, so wird dadurch angedeutet, daß diese Noten innerhalb ihres Zeitwerths gespielt werden sollen als solche kleinere Noten, denen jene Geltungsstriche als besondere Kennzeichen zugehören, z. B.

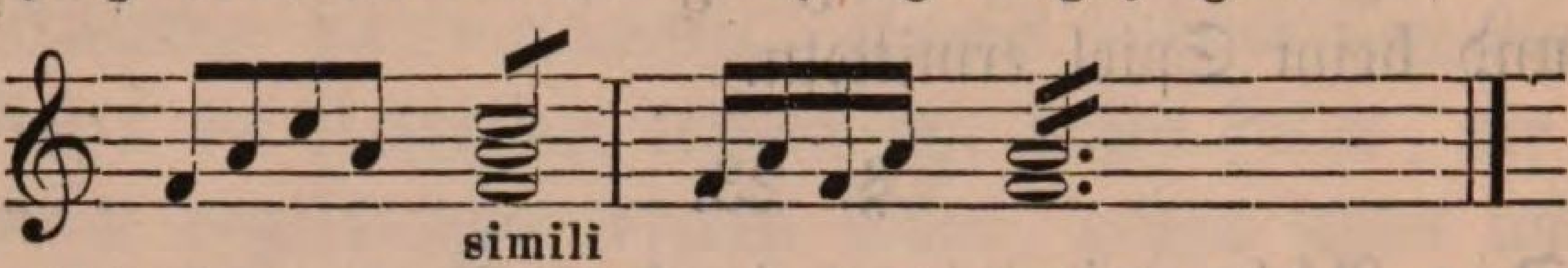




Soll der Inhalt eines ganzen Taktes im folgenden Takte wiederholt werden, so wird dies angedeutet durch ▬ oder ÷ oder ⩧, welche Zeichen dann so oft in jedem Takte auf dem Liniensysteme stehen müssen, als jener Inhalt aufeinander folgende Takte hindurch wiederholt werden soll. Durch eben dieses Zeichen wird auch wohl die Wiederholung blos einer Notengruppe in ein und demselben Takte angezeigt, doch in dem Falle sind der Striche so viele, als die Notengruppe, die hier immer aus Noten kleinerer Geltung zu bestehen hat, Geltungsstriche enthält, z. B.



wo die im ersten Takte durch Noten vorgeschriebene Gruppe einmal, die im zweiten Takte aber dreimal wiederholt werden soll. Dasselbe wird auch wohl durch folgende Art von Abkürzung angezeigt:
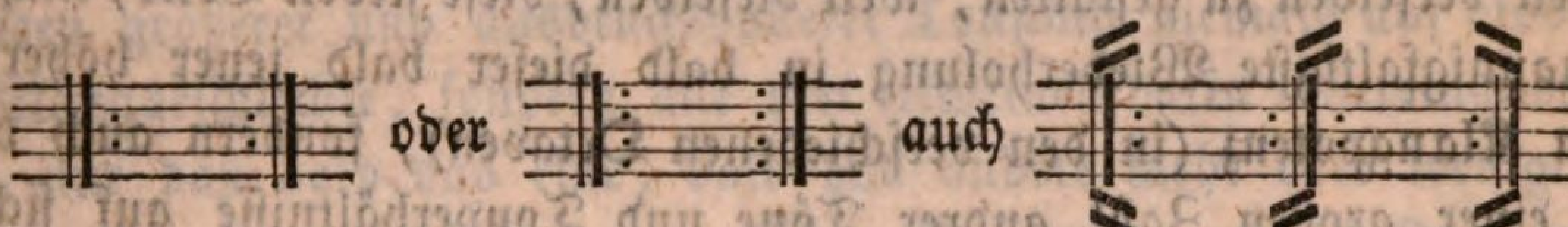


wobei statt des Wortes simili (ähnlich sc. Figur) häufig auch segue (d. h. folge eben so nach) steht.

Soll eine Note in Octaven gespielt werden, so wird dies abgekürzter Weise statt der Noten der Octav durch c. 8 oder c. 8^va, d. h. col ottava (mit der Octav) angezeigt. Steht dies c. 8 oder c. 8^va über den Noten, so ist darunter das Mitspiel der höhern, und steht es unter den Noten, so ist darunter das Mitspiel der tiefern Octav gemeint. Deutlicher wird dies durch den Zusatz alta (höhere Octav) und bassa (tiefere Octav) ausgedrückt. Folgen der Noten, die octavweise gespielt werden sollen, mehrere auf einander, in welchem Falle auch hauptsächlich nur jene Abbreviatur angewendet zu werden pflegt, so steht von dieser an eine Punktreihe (........) oder kleine Schlangenlinie (〰〰〰) so weit über oder unter den Noten, als sich das Octavenspiel erstreckt oder als dasselbe statthaben soll. Sind der Noten nur wenige, so pflegt auch das erstemal wohl die Octav durch ihre Note vorgeschrieben worden zu seyn und dann von dieser aus nur ein kleiner Queerstrich, der ihre Wiederholung anzeigen soll, über oder unter den übrigen Noten zu stehen.

Die Abkürzung c. 8^va darf übrigens nicht mit einer andern ihr allerdings sehr ähnlichen verwechselt werden, die andeutet, daß ein Satz in der höhern oder tiefern Octav gespielt werden soll, und die meistens in einer bloßen 8 oder in 8^va, auch in in 8^va, 8^va alta oder bassa über oder unter den Noten besteht, und welche dann ebenfalls durch Punkte oder eine Schlangenlinie so weit fortgeführt wird, als sie ihre Geltung behal-

ten soll. Ihre Anwendung findet diese Abbreviatur stets da, wo die Noten zu weit über oder unter das Liniensystem zu stehen kommen würden, und wo man um des bequemeren Lesens willen nun nur eine Octav tiefer oder höher schreibt, ihre so viel höhere oder tiefere Tonbedeutung aber auf jene leichter überschauliche Weise anzeigt. Damit kein Irrthum über die Länge und Geltung der, diese Abkürzung weiter führenden Punktreihe oder Linie statt haben kann, steht meistens da, wo das Spiel in der höhern oder tiefern Octav aufhören und die Noten nach ihrer eigentlichen Tonbedeutung wieder gespielt werden sollen, das Wort loco (d. h. an Ort und Stelle), doch nicht immer, weshalb viel Aufmerksamkeit auf das Ende jener Linie verwendet werden muß.

Eine andere Abkürzung bildet das Wiederholungszeichen:



das zu Anfang und zu Ende größerer Abschnitte oder Theile eines Tonstücks steht und andeutet, daß diese Theile oder Abschnitte noch einmal gespielt werden sollen. Die Hauptsache dabei sind die Punkte neben den senkrechten Strichen, denn ohne solche wären diese blos ein Finalzeichen, und auch nur auf die Notenreihen wirkt das Zeichen, gegen welche die Punkte an demselben gerichtet sind. Die Wiederholung kleinerer Sätze von blos einem oder wenigen Takten trifft man ebenfalls wohl auf diese Weise, durch genanntes Zeichen, angezeigt, und dann steht über der Stelle unter einem Bogen meistens noch bis oder ter, je nachdem nämlich die Stelle zweimal oder gar dreimal gespielt werden soll.

Auch die Zeichen 𝄐, d. C., dal Segno ꝛc. gehören genau genommen hieher in die Lehre von den Abbreviaturen in der Tonschrift; jedoch da sich dieselben nicht wesentlich auf die Schreibart der Noten als solcher beziehen, so kann ich füglich ihre Erklärung aufschieben bis in den zweiten, speciellen Theil, wo von den mancherleien Nebenzeichen, Kunstausdrücken und Abbreviaturen in der Claviermusik insbesondere die Rede ist.

Drittes Capitel.

Die Lehre von den Ton- oder Klanggeschlechten.

§. 1.

Begriff und verschiedene Arten von Ton- oder Klanggeschlecht.

Vergleichen wir die Lehre vom Ton- und Notensystem, so ergiebt sich als nächstes Resultat die Erscheinung, daß wir im Grunde nur sieben Töne in unsrer Kunst besitzen. Mit diesen blos sieben Tönen aber vermögen wir nichts desto weniger alle die großartigen und mannigfaltigen Formen derselben zu gestalten, weil dieselben, diese sieben Töne, nicht allein die mannigfaltigste Wiederholung in bald dieser bald jener höhern oder tiefern Klangpotenz (in den verschiedenen Octaven), sondern auch die Bildung einer großen Zahl andrer Töne und Tonverhältnisse auf sich, auf ihrem Raume, zulassen. So wiederholen sich z. B. auf dem Claviere die sieben Grundtöne c, d, e, f, g, a, h nicht allein sechsmal in jedesmal anderer Klangpotenz, sondern auf ihren Stufen auch können wir noch die Töne cis, des, dis, es, eis, fes, fis, ges, gis, as, ais, b, his, ces, cisis ꝛc. ꝛc. gestalten, und wiederholen dieselben sich ebenfalls sechs- und mehrmal (in jeder Octav) in dem ganzen Umfange des Instruments, so muß ja ihrer melodischen wie harmonischen Combination sich eine unberechenbare Mannigfaltigkeit eröffnen. Jedoch fordert als Kunst die Musik zu dieser großen Mannigfaltigkeit auch eine strenge, leicht übersehbare Einheit, und deshalb kommen, so viele und mannigfaltige Töne wir im Ganzen besitzen, dieselben doch nicht alle in jedem Tonstück, wenigstens nicht mit gleicher Wesentlichkeit, vor, sondern der ganze Toninhalt eines Tonstücks beschränkt sich immer auf einen gewissen Kreis von einzelnen Tönen, die vorzugsweise in ihm wiederkehren, und die, auf den Umfang von blos einer Octav zurückgeführt, in dieser ein bestimmt abgemessenes und geregeltes Verhältniß zu einander bewahren, welches in seiner Wesenheit dann das ist, was wir das Ton- oder Klanggeschlecht, auch wohl die Gattung, nämlich Tongattung des Tonstücks nennen. Ton- oder Klanggeschlecht ist also diejenige charakteristisch in sich abgeschlossene Anordnung unsers gesammten Tonsystems, welche den Tongestaltungen und mannigfachen Combinationen irgend eines Tonstücks zur nächsten, eigentlichsten Grundlage dient, oder derjenige nach gewissen Verhältnissen in sich abgeschlossene Tonkreis, aus welchem ein Tonstück vornehmlich die Stoffe (Töne) seiner bilderreichen Darstellung nimmt. Aus dieser Definition des

Begriffs geht zugleich hervor, daß wir verschiedne solche Ton- und Klanggeschlechte besitzen müssen, da die Verhältnisse, nach welchen der von ihnen beschriebene Tonkreis gebildet wird oder gebildet werden kann, bei der Mannigfaltigkeit der Tonfolgen und Tonabstände unausbleiblich sehr verschieden seyn werden. Indeß läßt auch diese Verschiedenheit wieder eine sehr leicht überschauliche Auffassung zu, weil sich zu ihrer Anschauung nur ein doppelter Standpunkt darbietet — der ausschließlich melodische oder der melodische und zugleich harmonische. In blos melodischer Beziehung dann unterscheiden wir ein dreifaches Klanggeschlecht, weil die Tonfolgen in unserm Tonsysteme, aus denen Tonstücke ihre Melodieen zu bilden vermögen, nur dreierlei Art seyn können, entweder diatonisch oder chromatisch oder enharmonisch. Natürlich beschränken sich die Melodieen größerer und ausdrucksvollerer Tonstücke niemals auf blos eines dieser Klanggeschlechte, sondern alle drei erscheinen darin untereinander vermischt, nur daß bald das eine, bald das andere mehr oder weniger vorherrscht. Und in melodisch-harmonischer Beziehung unterscheiden wir ein zweifaches Ton- oder Klanggeschlecht, weil sich in dieser Beziehung nach Maßgabe der Tonintervalle nur zwei verschiedene Arten von selbstständigen, nach gewissen allgemein gültigen Gesetzen abgeschlossenen Tonkreisen annehmen lassen, aus denen die Tonharmonie ihre Stoffe zur Bildung eines abgerundeten Ganzen, eines gleichsam in seinen logischen Folgen und Verhältnissen richtigen Gedankens, zu nehmen vermag: — ein Dur- und ein Mollgeschlecht.

§. 2.

Das diatonische Tongeschlecht.

Das diatonische Tongeschlecht besteht, fassen wir den Begriff des aus dem Griechischen stammenden Wortes diatonisch (durchtönig, durch lauter ganze Töne) streng auf, in der Reihenfolge von lauter ganzen Tönen oder in einer Tonfolge, bei welcher jeder Schritt um einen ganzen Ton geschieht, als: c-d-e-fis-gis ꝛc. Eine solche Folge würde aber niemals zu einem bestimmten Abschlusse führen, und dies muß, wie wir gesehen haben, diese Folge, sobald sie den Namen Geschlecht verdienen soll. Unter diatonischem Tongeschlechte verstehen wir daher jede Reihenfolge von Tönen, welcher die sieben ursprünglichen Töne c-d-e-f-g-a-h hinsichtlich ihres Intervallen-Verhältnisses von Stufe zu Stufe als Norm dienen. Wohl kann dabei vorkommen, daß der eine oder andere Ton erhöht oder vertieft auftritt, nie aber darf dies zugleich und nie auch öfter geschehen, als daß in der Reihenfolge blos zweimal das Verhältniß eines halben Tons erscheint. Daher nimmt diese diatonische Tonfolge auch vorzugs-

weise die Eigenschaft eines Tongeschlechts an, und dient einzig allen melodischen Tongestaltungen als Grundlage, das chromatische und enharmonische Tongeschlecht blos um der wirksamen Mannigfaltigkeit willen in sich aufnehmend; und daher führt dies diatonische Geschlecht, weil es allein einen befriedigenden Abschluß in die Reihenfolge der ursprünglichen Töne einer Octav bringt, auch zunächst zu den Begriffen von Tonart und Tonleiter, indem es zum Anfange, zur Grundlage seiner Folge jeden Ton unsers Tonsystems wählen läßt.

§. 3.

Das chromatische Tongeschlecht.

Das chromatische Tongeschlecht besteht in der Reihenfolge von lauter Halbtönen, als: c-cis-d-dis-e-f-fis-g-gis-a-ais-h-c und rückwärts. Wie ich im vorhergehenden Paragraphen schon andeutete, erscheint dies, daher auch nicht ganz richtig so genannte, Tongeschlecht selten oder niemals allein als Grundlage einer Melodie, sondern dient gewissermaßen nur zur besondern Färbung des diatonischen Tongeschlechts, mit dem es stets vermischt auftritt.

§. 4.

Das enharmonische Tongeschlecht.

Eben so ist auch das enharmonische Tongeschlecht, das streng nach dem Wortbegriffe in einer Folge von lauter Viertels-Tonstufen bestehen sollte, aber als solche in unsrer ganzen Praxis gar nicht existirt, gewissermaßen nur eine Färbung, ein Vermittler des chromatischen Tongeschlechts. Enharmonisch nennen wir nämlich zwei Töne von verschiedenem Namen, die auf dem Claviere aber durch blos einerlei Tasten ausgeübt werden. Begreiflich können dies nur abgeleitete Töne seyn. So sind z. B. cis und des, dis und es ꝛc. enharmonische Töne. Und wenn wir nun in dem chromatischen Tongeschlechte einen abgeleiteten Ton in seiner zweiten enharmonischen Eigenschaft, d. h. in seiner zweiten Abhängigkeit erscheinen lassen, so entsteht ein sogenanntes enharmonisches Geschlecht oder vermischt sich dies vielmehr mit dem chromatischen. Das Austauschen der beiden Entstehungsverhältnisse eines abhängigen Tones selbst wird die enharmonische Tonverwechslung oder der enharmonische Tonwechsel genannt, z. B. das Austauschen des Tones cis mit des, oder das Verwenden jenes als dieses (dis als es, fis als ges, eis als f ꝛc.). Auf dem Claviere sind beide Töne in einer Taste enthalten, also eins; allein als cis entstand der Ton durch Erhöhung des Tones c und als des durch Erniedrigung des Tones d, und da somit die tonische Grundlage beider Töne als solcher ganz verschieden ist, so müssen auch diese, obschon enharmonisch

gleich, wenigstens alsdann wieder eine Verschiedenheit unter sich bewahren, wo und wenn sie in irgend ein harmonisches Verhältniß zu andern Tönen treten, was namentlich die Intervallenlehre hinlänglich bestätigt.

§. 5.

Das Dur- und Mollgeschlecht.

Von den drei Tongeschlechten, welche in melodischer Beziehung der künstlerischen Formationen unsrer Musik Stoff und Charakter verleihen, lernten wir so eben, daß blos die diatonische Tonfolge im engern Sinne des Worts als ein eigentliches solches Geschlecht angesehen werden könne, indem die chromatische und enharmonische Tonfolge blos dazu diene, jener mehr Leben, Mannigfaltigkeit und eine gewisse charakteristische Färbung mitzutheilen, die sie für sich nur in sehr engem Maße besitze. Dieser Satz bewahrheitet sich auch, sobald wir irgend ein wirkliches Tonstück, d. h. eine wahrhaft künstlerische Leistung unsrer Musik, vom harmonischen Gesichtspunkte aus anschauen; und thun wir dies in Beziehung auf das diatonische Tongeschlecht und seine eigenthümliche Tonfolge insbesondere, d. h. ziehen wir die Intervallenverhältnisse in Betracht, welche bei harmonischer Zusammenstellung der Töne dieser Tonfolge zu entstehen vermögen und nothwendig entstehen müssen, so kommen wir zu dem Begriffe von Dur- und Mollgeschlecht. Als diatonisches Tongeschlecht nämlich erkannten wir jede melodische Tonfolge, welche, in dem Umfange einer Octav zu einem Ohr und Gefühl befriedigenden Ganzen sich abschließend, so weit durch lauter ganze Tonstufen fortschreitet, daß nur zwei Schritte von Halbtönen, im Ganzen gerechnet aber immer sechs ganze Tonintervalle darin vorkommen. Hiefür bietet die Folge der natürlichen oder ursprünglichen Töne der Octav (c-d-e-f-g-a-h-c) die natürlichste Norm, und nur eine Abweichung davon ist noch möglich, die mit dem erwähnten Intervallen-Verhältnisse zugleich auch die geschlechtliche Bedingung in sich bewahrt, daß mit der ganzen Tonreihe durch die Octav ein unser Ohr und Gefühl befriedigendes abgeschlossenes melodisches Ganze sich gestaltet, nämlich die Abweichung, wornach wir den dritten und sechsten Ton der Reihe um einen halben Ton erniedrigen (c-d-es-f-g-as-h-c). Und vergleichen wir hiernach nun die beiden Arten von geschlechtlichen diatonischen Tonfolgen mit einander und berücksichtigen dabei zugleich die Verschiedenheit der harmonischen Verbindungen, welche mit den Tönen dieser melodischen Tonreihen sich bewerkstelligen lassen, so erhalten wir das, was wir insbesondere Dur- und Mollgeschlecht heißen, indem die harmonischen Combinationen der ersten Tonreihe um ihres bestimmtern, entschiedenern, klarern, hellern Ausdrucks willen das Dur- (von durus — hart) und die der zwei-
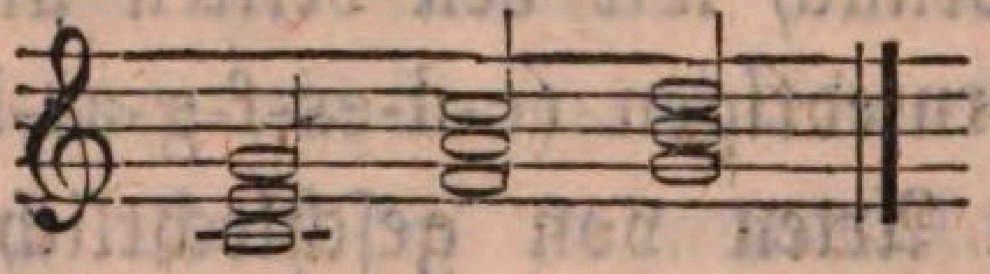
ten Tonreihe um ihres unbestimmtern, mildern, getrübtern Ausdrucks willen des Mollgeschlecht (von mollis — weich) genannt werden.

Das Resultat der ganzen Lehre und Untersuchung ist demnach, daß, wenn sich die Harmonie eines Tonstücks oder einzelnen Tonsatzes vorzugsweise in solchen Tönen bewegt, die melodisch neben einander gestellt derjenigen diatonischen Tonfolge gleich kommen, bei welcher die beiden Halbtöne der Octav zwischen dem dritten und vierten und zwischen dem siebenten und achten Tone enthalten sind, dieselbe dem Durgeschlechte, und daß, wenn sie vorzugsweise sich in dergleichen Tönen bewegt, die melodisch neben einander gestellt derjenigen diatonischen Tonfolge gleich sind, die ihre beiden Halbtöne der Octav zwischen dem zweiten und dritten und zwischen dem fünften und sechsten Tone hat, sie dem sogenannten Mollgeschlechte angehört oder — mit anderen Worten — deren psychische Färbung als charakteristisches Gepräge an sich trägt.

Daraus folgt endlich zugleich, daß der Unterschied zwischen dem Dur- und Mollgeschlechte sowohl als ein melodischer denn als ein harmonischer hervortritt. Melodisch nämlich unterscheidet sich das Dur- von dem Mollgeschlechte durch die Verschiedenheit der Intervallenschritte, welche seine diatonische Tonfolge gegenüber von denen der diatonischen Tonfolge dieses macht, und harmonisch durch die Größen-Verschiedenheit der Intervalle in den Grundaccorden, welche sich durch Zusammensetzung der Töne seiner diatonischen Tonfolge gegenüber von denen bilden, die aus der Zusammensetzung der Töne dieses entstehen. Die diatonische Tonfolge des Durgeschlechts geht dergestalt durch lauter ganze Töne, daß — wie schon gesagt — die beiden nothwendigen Halbtöne allezeit enthalten sind zwischen der dritten und vierten und zwischen der siebenten und achten Stufe:

c-d-e-f-g-a-h-c
1 1 ½ 1 1 1 ½
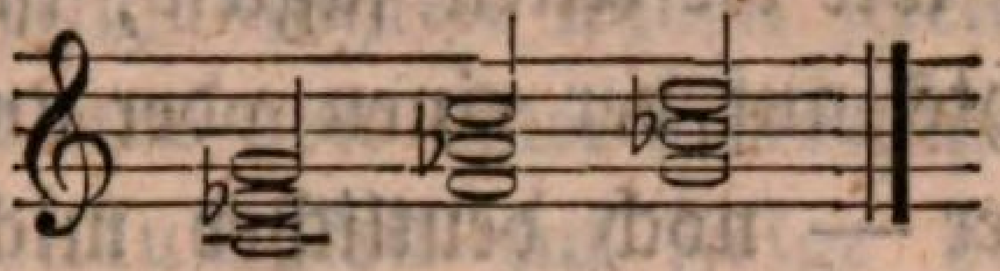
und setzen wir diese Töne zu dem Grundaccorde eines Dreiklangs zusammen, so erhalten wir lauter Dreiklänge mit der großen Terz und reinen Quinte:



Man untersuche die drei Dreiklänge. Sämmtliche Töne der diatonischen Tonfolge des Durgeschlechts von C sind darin enthalten und die Terz ist immer eine große. Die diatonische Tonfolge des Mollgeschlechts aber geht dergestalt durch lauter ganze Töne, daß die beiden Halbtöne allezeit enthalten sind zwischen der zweiten und dritten und fünften und sechsten Stufe:

c-d-es-f-g-as-h-c
1 ½ 1 1 ½ 1 1

und setzen wir diese Töne zu dem Grundaccorde eines Dreiklangs zusammen, so erhalten wir lauter mit der kleinen Terz:



Freilich wird in der Harmonie als solcher aus hier noch nicht weiter zu erörternden Gründen die diatonische Tonfolge des Mollgeschlechts — wie auch vorhin schon angedeutet — stets ausgeführt in dieser Weise:

c-d-es-f-g-as-h-c
1 ½ 1 1 ½ 1½ ½

wornach eigentlich drei Halbtöne darin enthalten sind, von denen der letztere aber zu einem ganzen Tone ausgeglichen wird durch das unmittelbar vorangehende Intervall eines übermäßigen Ganztones oder von anderthalb Tonstufen, und wornach der Dreiklang auf dem fünften Tone sich immer gestaltet zu einem mit der großen Terz, welches einzige Vorkommen indessen ebenfalls die Regel noch nicht umstößt, mit der wir den Unterschied zwischen beiden Geschlechten dahin kurzweg anzugeben gewohnt geworden sind, daß das Durgeschlecht stets die große, das Mollgeschlecht aber die kleine Terz enthalte.

Viertes Capitel.

Von den Tonarten und Tonleitern.

§. 1.

Begriff von Tonart.

Die diatonische Tonfolge im engern Sinne des Worts erschien uns nach Allem, was im voranstehenden Capitel über die verschiedenen Tongeschlechte gesagt wurde, als die vornehmste und eigentlichste Grundlage aller in einem Tonstücke vorkommenden Toncombinationen und Tongestaltungen, und war zugleich auch das, was diesen Gestaltungen und Combinationen den generellen Charakter verleiht. Wie ich aber ebenfalls im vorigen Capitel schon lehrte, kann die diatonische Tonfolge oder das diatonische Klanggeschlecht, für dessen Form ich daselbst nur die Folge der Töne in der Octav von c bis c als Norm aufstellte, auf jeder Tonstufe unsers Tonsystems gebildet, d. h. innerhalb der Octave von einem jeden Tone unsers Tonsystems an bis zu dem ersten gleichnamigen höhern ausgeübt

werden, und thun wir dies nun, bilden wir das Intervallen-Verhältniß der diatonischen Tonfolge (1—1—½—1—1—1—½ oder 1—½—1—1—½—1—1) auf irgend einem beliebigen Tone unsers Tonsystems, so entsteht das, was wir insbesondere Tonart in der Musik heißen. Diese, die Tonart, der modus, wie die Alten sagten, ist also die Darstellung des diatonischen Tongeschlechts auf der einen oder andern bestimmten Tonstufe unsers Tonsystems, oder — noch deutlicher mich ausgedrückt — die von irgend einem Tone bis zu seiner Octave nach einer der beiden Ordnungen des diatonischen Tongeschlechts eingerichtete oder bestimmte Folge der einzelnen Tonstufen. Daher sagen wir, hat der Componist irgend eines Tonstücks die Töne dazu z. B. vornehmlichst aus der diatonischen Tonfolge von c bis c genommen, das Tonstück steht in der C-Tonart, und geschah jenes vornehmlichst nach dem Maßstabe der diatonischen Folge, der die beiden Halbtöne zwischen der dritten und vierten und zwischen der siebenten und achten Stufe hat, worauf das Durgeschlecht beruht, oder geschah es nach dem andern Maßstabe, der die Halbtöne zwischen den zweiten und dritten und zwischen den fünften und sechsten Ton verlegt, worauf das Mollgeschlecht beruht, so setzen wir insbesondere noch hinzu: das Tonstück steht in der Tonart C-Dur oder C-Moll.

§. 2.

Verschiedenheit und Anzahl der Tonarten.

Dem Allen zu Folge muß es nicht allein zwei verschiedene Gattungen von Tonarten, nämlich eine Gattung, die dem Durgeschlechte, und eine andere, die dem Mollgeschlechte angehört, kürzer mit andern Worten: nämlich sowohl Dur- als Molltonarten geben, sondern wir müssen auf jeder Stufe unsers Tonsystems auch sowohl eine Dur- als eine Molltonart bilden, d. h. müssen von jeder beliebigen Stufe an die diatonische Tonfolge sowohl nach Maßgabe des Dur- als nach Maßgabe des Mollgeschlechts darstellen und fortführen, und da der wirklich unter sich verschiedenen Tonstufen unsers Tonsystems im Ganzen nur zwölf sind, weil die Octav, diese elementarische Gestalt unsers ganzen Tonsystems, nur zwölf verschiedene Tonstufen enthält, so geht daraus wieder hervor, daß die Anzahl unserer Tonarten von jeder der beiden Gattungen zwölf, also im Ganzen vierundzwanzig betragen muß.

§. 3.

Aufzählung und Namen der einzelnen Tonarten.

Letzteren Satz will die Theorie zwar nicht immer gelten lassen, sondern scheinbar genauer zu Werke gehend meint sie, da fünf Stufen unsers

Tonsystems (nämlich die abhängigen Töne) doppelt benannt seyen (cis, dis, fis, gis, ais auch als des, es, ges, as, b), so müßte die Zahl der Tonarten wenigstens dem Namen nach in jeder Gattung um fünf vermehrt, sonach im Ganzen auf 34 angegeben werden; allein um der größern Einfachheit und leichtern Überschaulichkeit willen streitet die Praxis mit Recht gegen diese Annahme, die nur von einer unnöthigen Ausführlichkeit erzeugt und eine eben solche Weitläuftigkeit zur Folge haben konnte. Versuchen
des es ges as
wir nämlich, wirklich von jedem der Töne c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis,
b
a, ais, h an eine diatonische Tonfolge nach dem Dur- oder Mollgeschlechte zu bewirken, so bedürfen wir bei einigen der abhängigen Töne um der nöthigen Erhöhungen oder Erniedrigungen der folgenden Stufen willen so viele und mancherlei Versetzungszeichen, daß, durch Noten die Folge dargestellt, ein leichtes Lesen derselben unmöglich statt haben kann, und um eine solche leichtere Überschaubarkeit herbeizuführen wählt die Praxis unter den beiden enharmonischen Tönen jedesmal denjenigen als Anfang einer besondern tongeschlechtigen diatonischen Folge, der in dieser die wenigsten und einfachsten Versetzungszeichen erfordert, und sie durfte dies um so mehr thun, als durch die zweite (andere) Darstellung der Folge nichts Andres erzielt seyn würde denn nur eine, auf dem Notenplane zwar verschieden aussehende, aber in der klingenden Wirklichkeit enharmonisch gleiche Tonreihe. Daher haben wir in der Praxis z. B. kein Dis-Dur, kein Ges-Moll u. s. w., sondern im Ganzen wirklich nur 24, nämlich 12 Dur- und 12 Molltonarten, die, da jede Tonart nach dem Anfangstone ihrer diatonischen Tonreihe benannt wird, folgende sind:

a) Durtonarten: C-Dur; D-Dur; E-Dur; F-Dur; G-Dur; A-Dur; H-Dur; Des-Dur; Es-Dur; Fis- (oder Ges-) Dur; As-Dur; B-Dur.

b) Molltonarten: C-Moll; D-Moll; E-Moll; F-Moll; G-Moll; A-Moll; H-Moll; Cis-Moll; Dis- (oder Es-) Moll; Fis-Moll; Gis-Moll; B-Moll.

§. 4.

Unterschied zwischen einer Dur- und Molltonart.

Der Unterschied, welcher zwischen der Dur- und der Molltonart, die somit auf jeder Stufe unsers Tonsystems gebildet werden kann, stattfindet, ist derselbe, der statt hat zwischen dem Dur- und Mollgeschlechte überhaupt*):

---

*) Vergl. im vorhergehenden dritten Capitel den §. 5.

die Durtonart hat in der Folge ihrer Töne stets die große, die Molltonart stets die kleine Terz, und zusetzen könnte man auch noch die Serte, die ebenfalls in jener stets groß, in dieser aber stets klein ist. Der Grund davon liegt in der Verschiedenheit der Stufenfolge der beiden Halbtöne innerhalb der diatonischen Tonreihen beider Tongeschlechte.
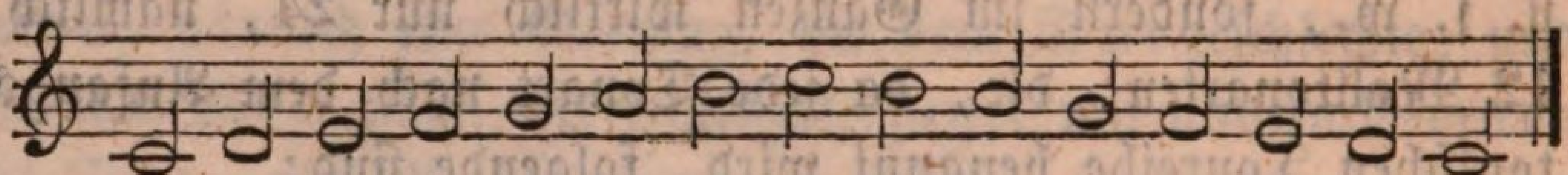
§. 5.

Die Tonleitern.

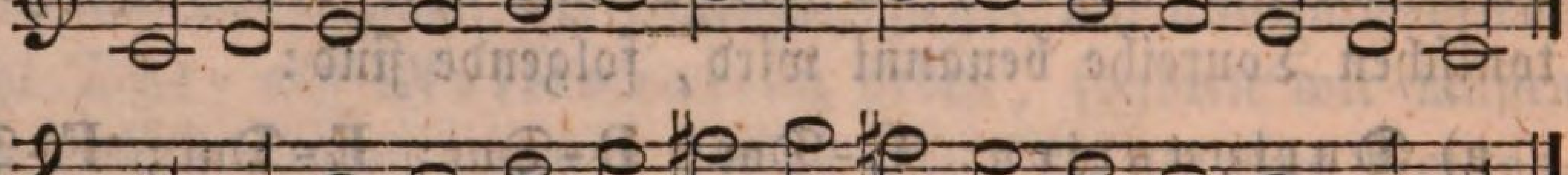
Diese Tonreihen an und für sich werden, sobald nicht mehr blos von Klanggeschlechten im Allgemeinen, sondern insbesondere schon von Tonarten die Rede ist, die **Tonleitern** oder auch schlechtweg die **Leitern** der Tonarten genannt. Eine Tonleiter, auch Scala, Stufenleiter, ist also die wirkliche Ausführung der diatonischen Tonfolge nach irgend einem der beiden Klanggeschlechte Dur oder Moll von irgend einer Stufe unsers Tonsystems aus, oder — deutlicher und bestimmter mich ausgedrückt — die Reihenfolge der den Inhalt irgend einer jener vierundzwanzig Tonarten ausmachenden Töne durch den Umfang einer Octav, denn die Tonart für sich ist ja ebenfalls schon die Darstellung des nach Dur oder Moll geordneten diatonischen Klanggeschlechts auf einer der 12 Tonstufen der Octav. Setze ich der Reihe nach die Tonleitern der 12 Tonarten eines jeden der beiden Geschlechte her.

1. Die Tonleitern der Durtonarten oder Durtonleitern.
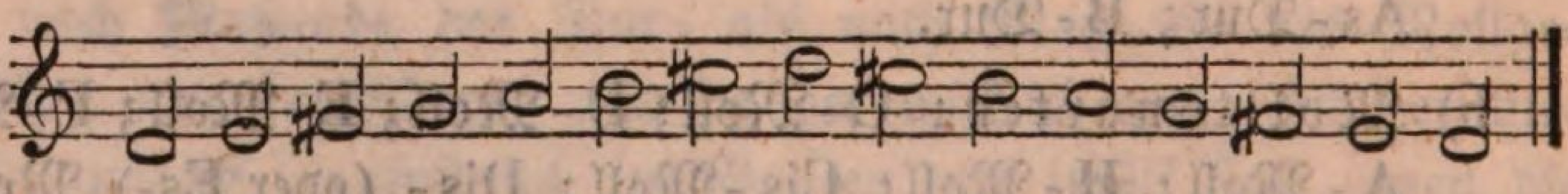
a) Leiter von C-Dur:



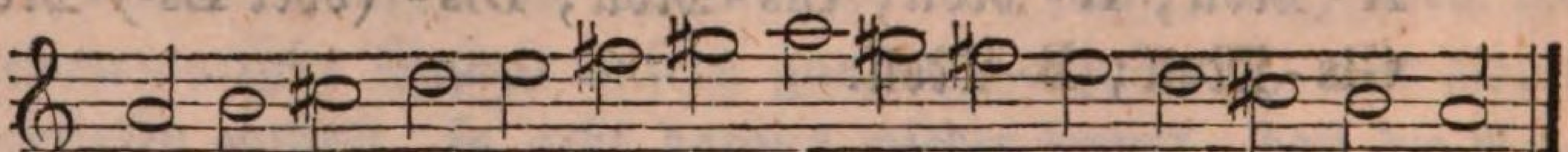
b) Leiter von G-Dur:



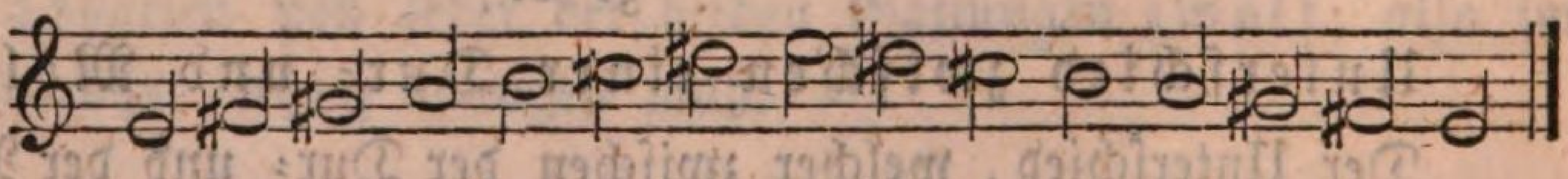
c) Leiter von D-Dur:



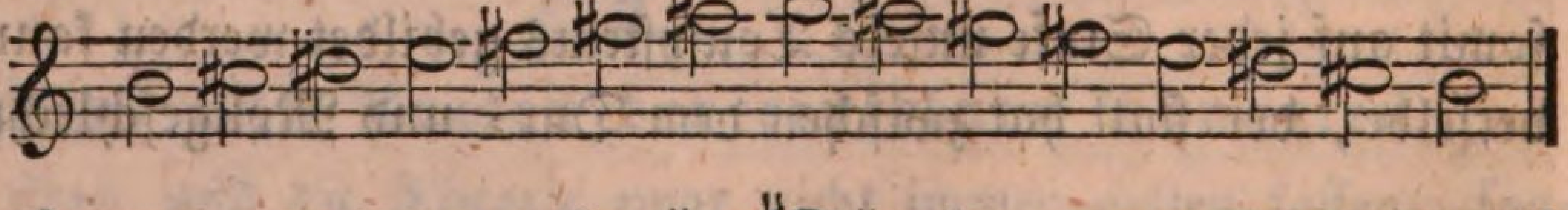
d) Leiter von A-Dur:



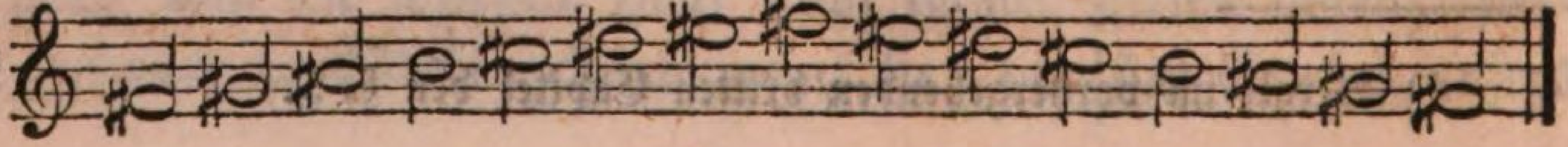
e) Leiter von E-Dur:
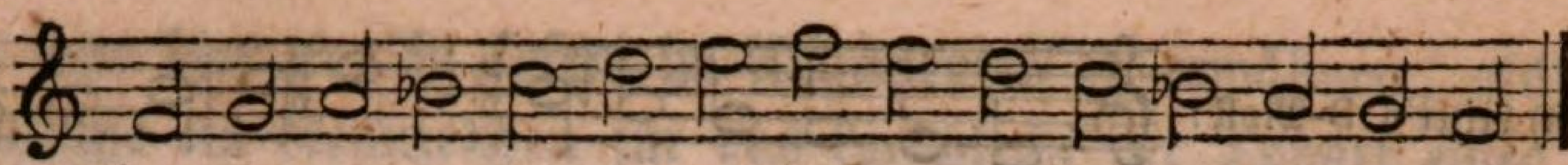


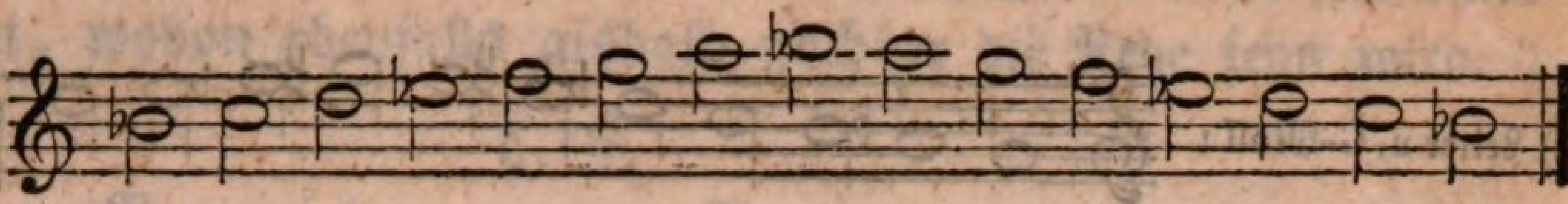
f) Leiter von H-Dur:
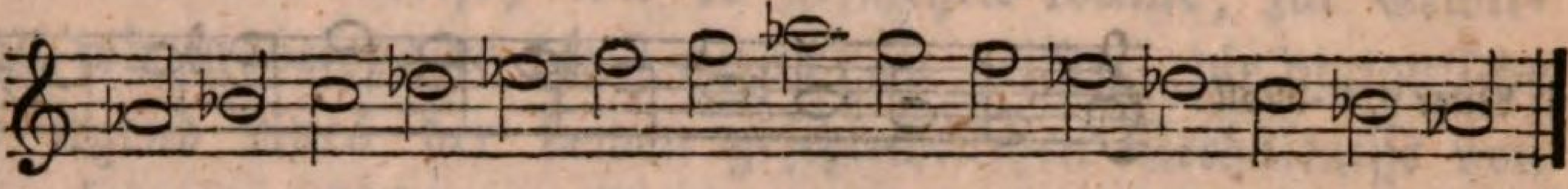


g) Leiter von Fis-Dur:
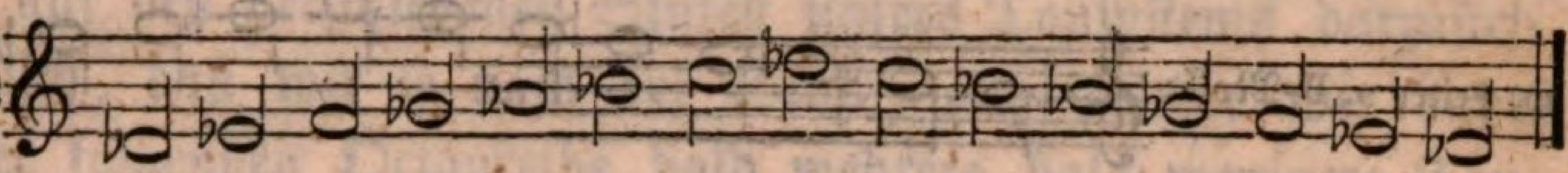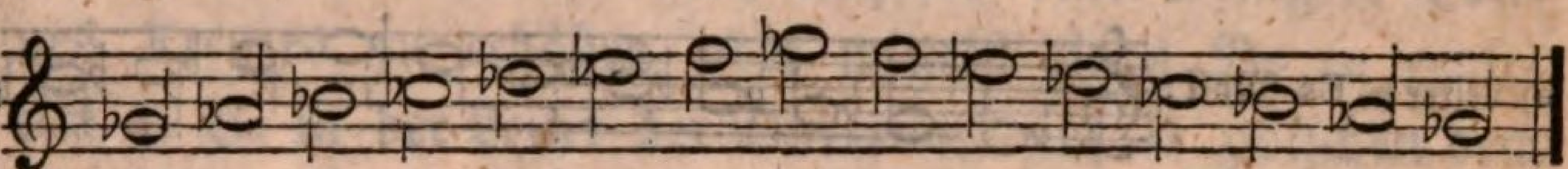


h) Leiter von F-Dur:


i) Leiter von B-Dur:


k) Leiter von Es-Dur:
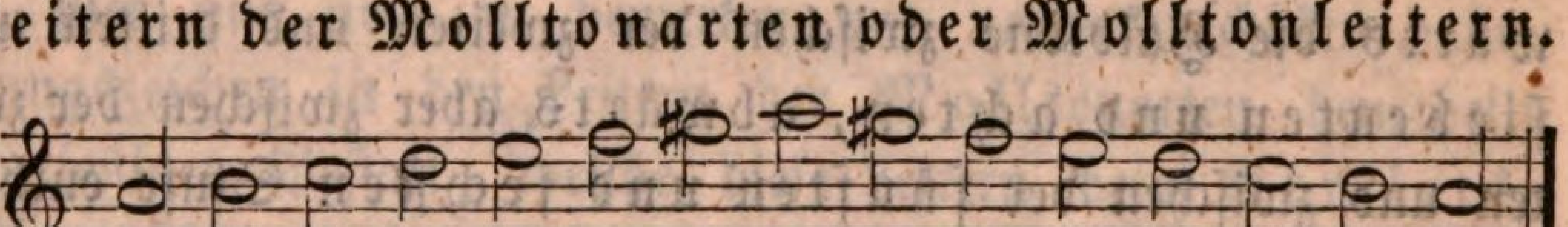

l) Leiter von As-Dur:
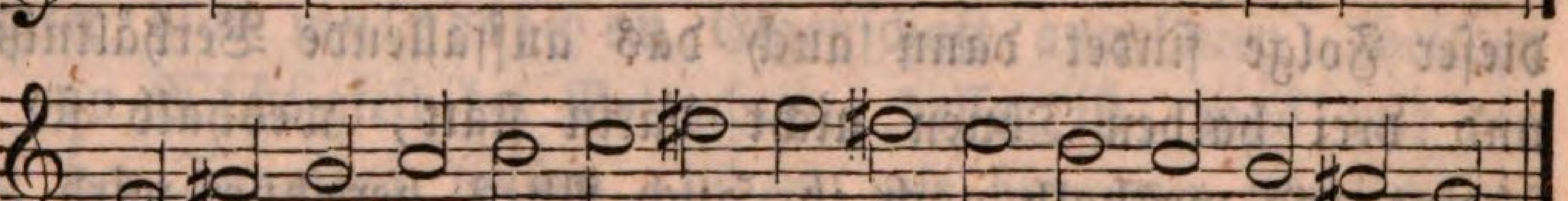

m) Leiter von Des-Dur:

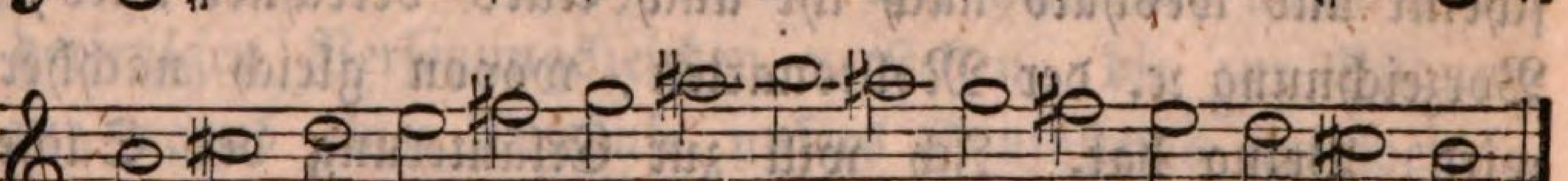

n) Leiter von Ges-Dur:
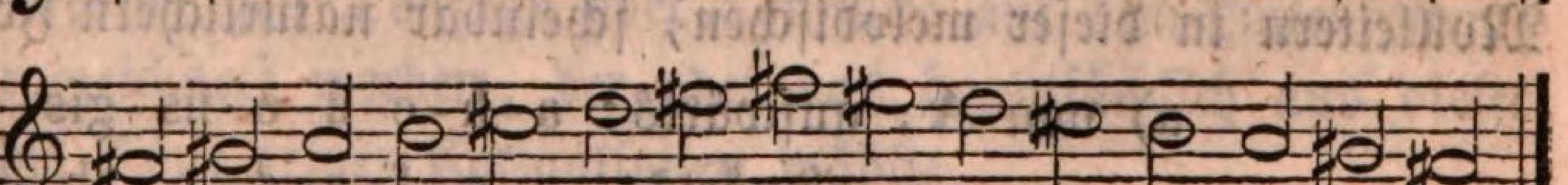

Im Ganzen wären das zwar 13 verschiedene Leitern, und doch lernten wir §. 2, daß die Zahl der Tonarten jedes Geschlechts nur 12 betrage: der Grund davon liegt in der enharmonischen Gleichheit von Fis- und Ges-Dur, die beide benutzt werden, weil beide eine gleiche Anzahl von Versetzungszeichen in ihren Leitern haben:

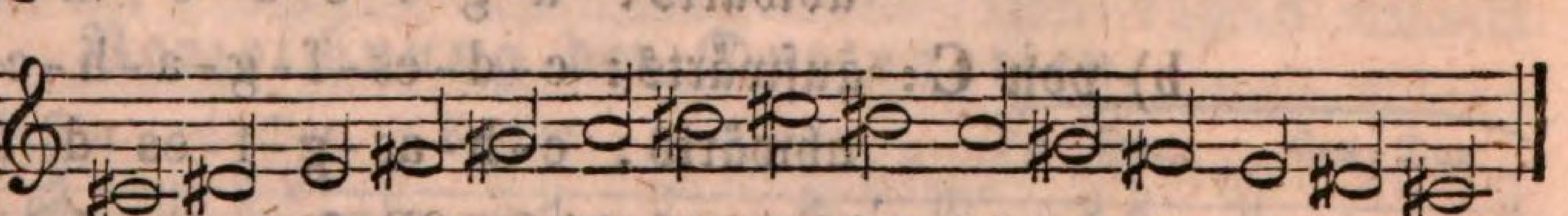
2. Die Tonleitern der Molltonarten oder Molltonleitern.
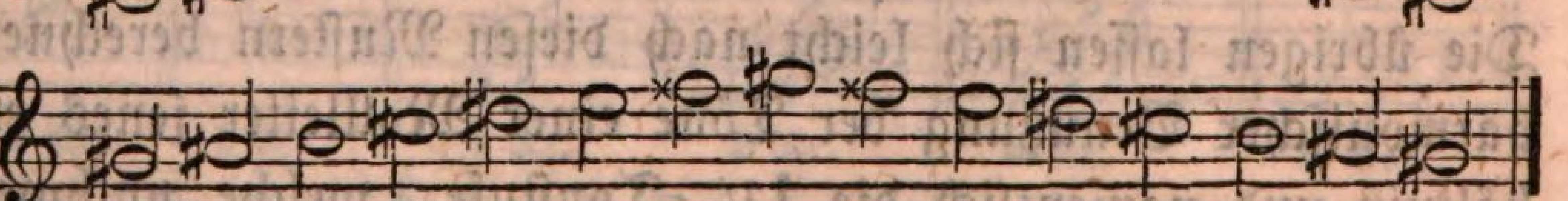
a) Leiter v. A-Moll:
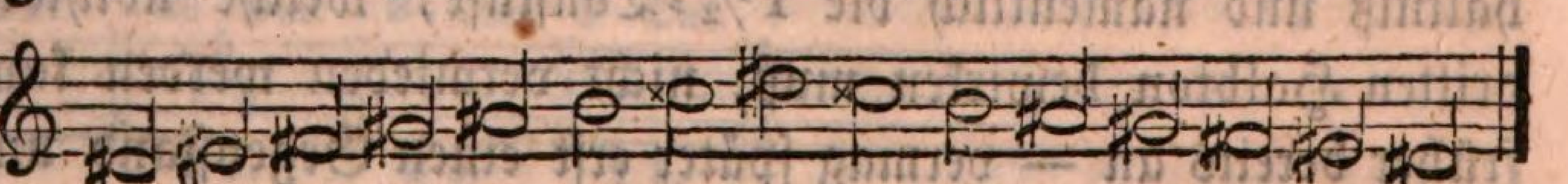

b) Leiter v. E-Moll:
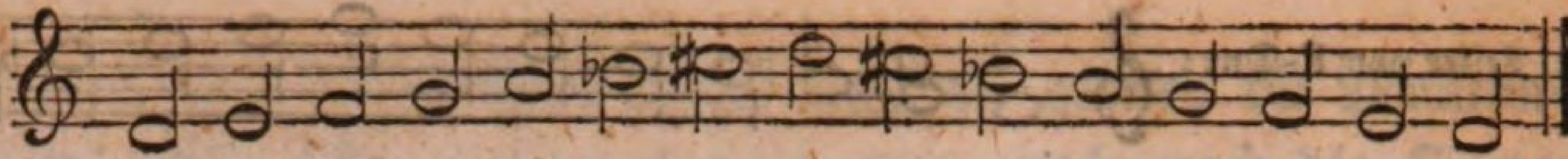

c) Leiter v. H-Moll:
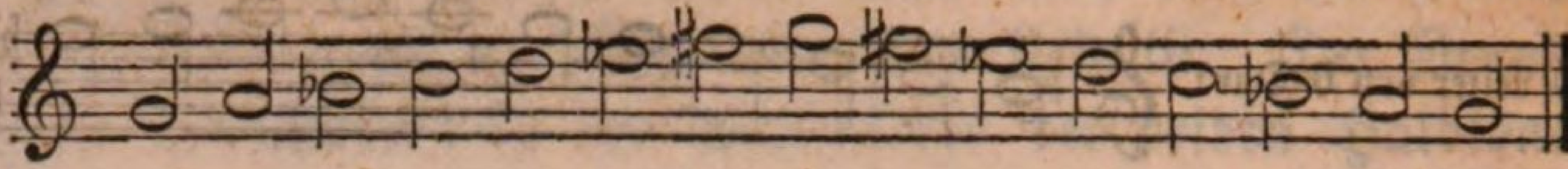

d) Leiter v. Fis-Moll:

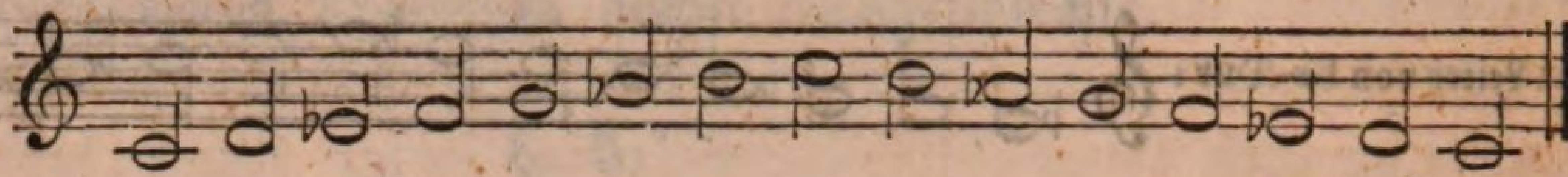

e) Leiter v. Cis-Moll:
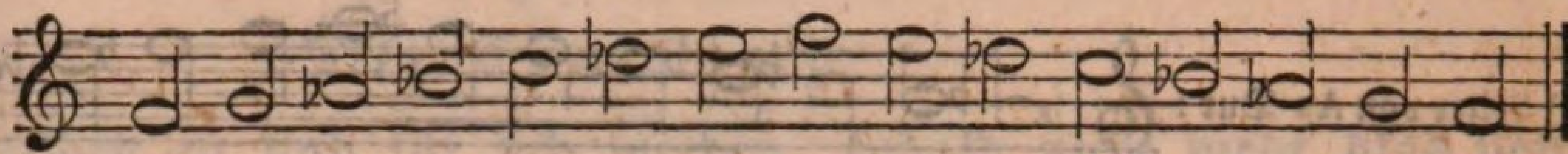

f) Leiter v. Gis-Moll:

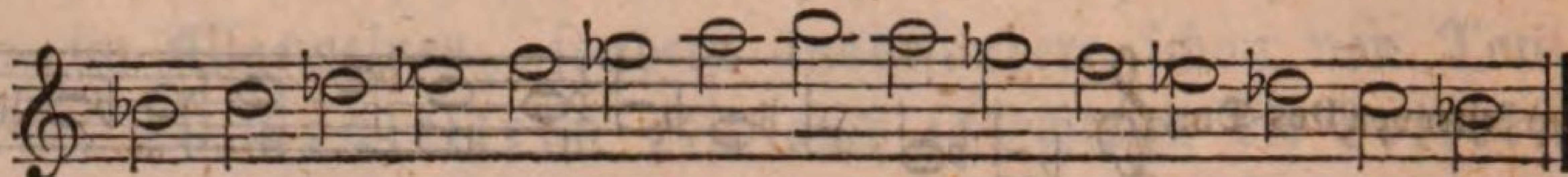

g) Leiter v. Dis-Moll:
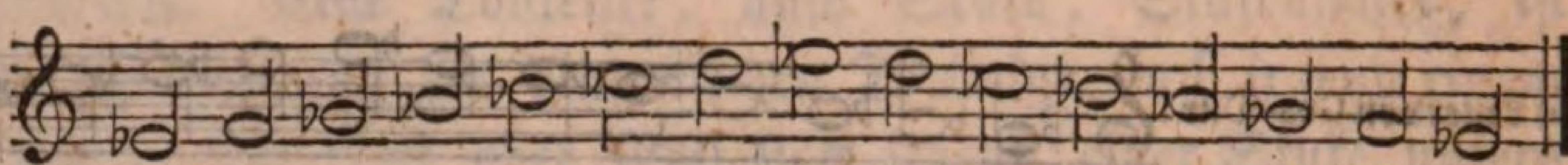

h) Leiter v. D-Moll: 

i) Leiter v. G-Moll: 

k) Leiter v. C-Moll: 

l) Leiter v. F-Moll: 

m) Leiter v. B-Moll: 

n) Leiter v. Es-Moll: 

Die Zahl ist ebenfalls 13, weil zwischen den Leitern Dis-Moll und Es-Moll ein gleiches enharmonisches (gleichtöniges) Tonverhältniß obwaltet als oben zwischen den Leitern Ges-Dur und Fis-Dur.

Übrigens ist in Beziehung auf die Molltonarten insbesondere noch zu merken, daß deren Leitern in der Gestalt oder Stufenfolge, wie ich sie so eben darstellte, nur harmonisch zur Anwendung und Ausübung kommen, melodisch dagegen das Verhältniß unter sich haben, wornach aufwärts die Halbtöne zwischen der zweiten und dritten und zwischen der siebenten und achten, abwärts aber zwischen der zweiten und dritten und zwischen der fünften und sechsten Stufe enthalten sind. In dieser Folge findet dann auch das auffallende Verhältniß von 1½ Ton und drei halben Tönen nicht darin statt, weshalb sie die natürlichere scheint und weshalb nach ihr auch Alles berechnet wird, was z. B. auf Vorzeichnung 2c. der Molltonarten, wovon gleich nachher die Rede seyn wird, Bezug hat. Ich will zur Erläuterung der Sache nur ein Paar Mollleitern in dieser melodischen, scheinbar natürlichern Folge hersetzen:

a) von A: aufwärts: a-h-c-d-e-fis-gis-a.
abwärts: a-g-f-e-d-c-h-a.

b) von C: aufwärts: c-d-es-f-g-a-h-c.
abwärts: c-b-as-g-f-es-d-c.

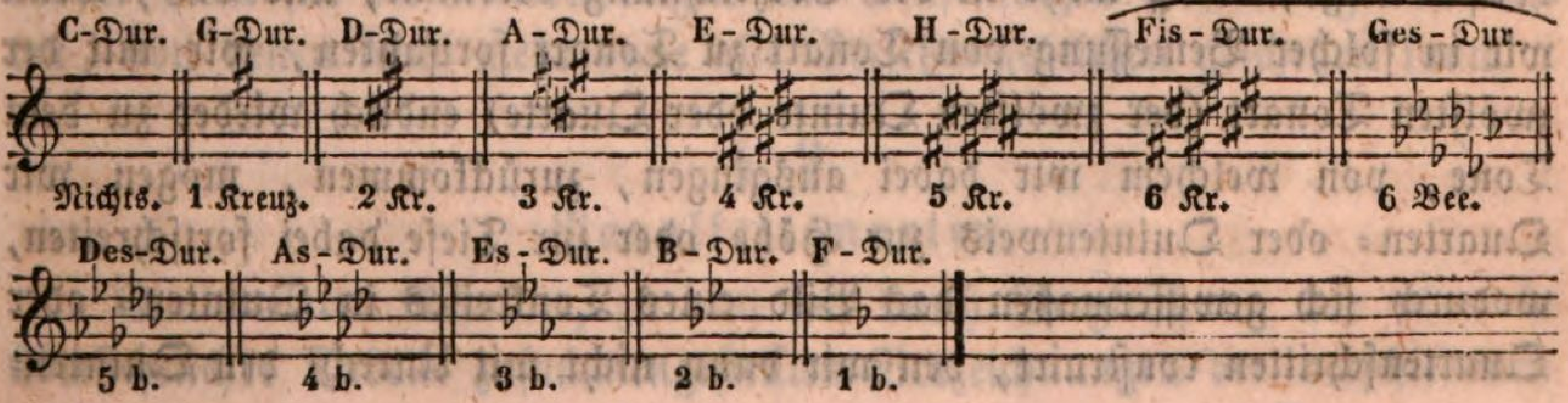
Die übrigen lassen sich leicht nach diesen Mustern berechnen. Warum bei harmonischer Benutzung der Töne einer Mollleiter jenes erstere Folgenverhältniß und namentlich die 1½-Tonstufe, welche nothwendig noch einen dritten Halbton bewirken muß, nicht vermieden werden kann — deutete ich früher bereits an — vermag später erst einen Gegenstand unsrer Betrachtung

abzugeben, und war hier nur in sofern im Allgemeinen zu erwähnen, als in diesem Verhältnisse ein Kennzeichen für das Geschlecht der Tonart eines Tonstücks besteht, wovon ebenfalls alsbald nachher die Rede seyn wird.
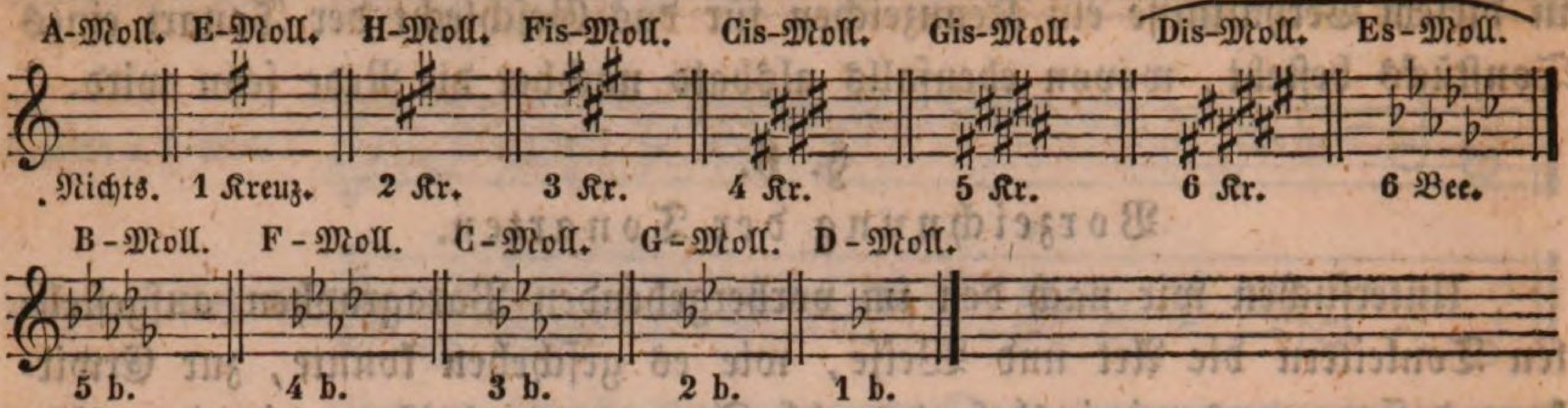
§. 6.
Vorzeichnung der Tonarten.

Untersuchen wir nach den im vorhergehenden Paragraphen aufgestellten Tonleitern die Art und Weise, wie es geschehen konnte, zur Erwirkung dessen, was wir insbesondere die Tonarten heißen, die diatonische Tonfolge gemäß irgend eines der beiden geschlechtlichen Verhältnisse von Dur und Moll auf den verschiedenen Stufen unsers Tonsystems darzustellen, so ergiebt sich, daß wir je nach der Stufe, auf welcher wir dabei anfingen, in der folgenden Octavreihe bald mehrere bald wenigere Tonstufen mittelst eines Kreuzes zu erhöhen oder mittelst eines Be zu erniedrigen hatten. Um z. B. in der Leiter der Durtonart auf D zwischen dem dritten und vierten Tone einen Halbton zu erlangen und zwischen dem zweiten und dritten einen Ganzton, mußten wir den dritten Ton f um einen Halbton zu fis erhöhen ꝛc. ꝛc. Nur zwei Tonarten waren, bei deren dahingehöriger Darstellung wir keines solcher Versetzungszeichen bedurften, nämlich C-Dur und A-Moll, was weiter unten auch zu einer besondern Classification der Tonarten Veranlassung geben wird, und wobei ich, wenn ich A-Moll als eine in dieser Hinsicht C-Dur gleich stehende Tonart anführe, hier nur noch zu bemerken und vorauszuschicken habe, daß die Versetzungszeichen in den Leitern der Molltonarten beurtheilt werden, nach derjenigen Gestalt, welche diese Leitern beim Abwärtsschreiten in ihrer blos melodischen Eigenschaft annehmen, welcher Satz namentlich von Wichtigkeit bei Betrachtung dessen ist, was wir die Vorzeichnung der Tonarten heißen, indem wir hierunter nämlich die Summe aller derjenigen Versetzungszeichen verstehen, die zur Bildung einer Tonleiter auf irgend einer Tonstufe unsers Tonsystems nothwendig sind, und die je demjenigen Tonsatze oder Tonstücke auf dem Liniensysteme vorangestellt (vorgezeichnet) werden, der oder das hauptsächlich aus dieser Leiter (Tonart) die Töne seiner Formationen wählte.

1. Vorzeichnung der Durtonarten.



2. Vorzeichnung der Molltonarten.



Demnach haben wir in jedem Geschlechte sechs Tonarten mit einer Vorzeichnung gleicher Gattung: sechs Durtonarten mit Kreuzen und eben so viele mit Bee, und sechs Molltonarten mit Kreuzen und eben so viele mit Bee in der Vorzeichnung. — Im Übrigen vergleiche man hier die bereits im zweiten Capitel, namentlich in den §§. 14 und 15, mitgetheilte Lehre von der Vorzeichnung in der Tonschrift. Aus dem daselbst Gesagten geht zugleich hervor, daß die Kreuze und Bee in der sogenannten Vorzeichnung für alle Töne in dem Tonsatze oder Tonstücke gelten, die den Namen derjenigen führen, auf welche sich die Kreuze oder Bee beziehen, mögen dieselben der Höhe oder Tiefe nach enthalten seyn in welcher der sechs Octaven unsers Clavierumfangs.⌋

§. 7.

Der sogenannte Quinten- und Quartenzirkel.

Um die verschiedene Vorzeichnung der verschiedenen Tonarten auf eine möglichst bequeme und leicht faßliche Weise dem Gedächtnisse einzuprägen, bedient man sich des Mittels des sogenannten Quinten- oder Quartenzirkels. Vergleichen wir nämlich die verschiedenen Tonarten einerlei Gattung in dieser Beziehung mit einander, so finden wir, daß, von der Tonart ohne alle Vorzeichnung, also von C-Dur oder A-Moll, ausgegangen, allemal diejenige Tonart, deren Namenston um eine reine Quinte höher liegt, ein Kreuz mehr, und diejenige, welche um eine Quinte tiefer liegt, ein Be mehr in der Vorzeichnung enthält, oder umgekehrt, daß diejenige Tonart (einerlei Gattung), deren Namenston um eine reine Quarte höher liegt, ein b mehr, und diejenige, die um eine Quarte tiefer liegt, ein ♯ mehr in der Vorzeichnung bekommt, und daß, wenn wir in solcher Bemessung von Tonart zu Tonart fortfahren, wir mit der zwölften Tonart (der zwölften Quinte oder Quarte) endlich wieder zu dem Tone, von welchem wir dabei ausgingen, zurückkommen, mögen wir Quarten- oder Quintenweis zur Höhe oder zur Tiefe dabei fortschreiten, wodurch sich gewissermaßen das Bild eines Tonkreises in Quinten- oder Quartenschritten construirt, den wir dann nicht mit Unrecht den Quinten-

oder Quartenzirkel nennen. Es versteht sich von selbst, daß bei den Durchlaufen dieses Zirkels oder Kreises die oben bereits näher bezeichneten enharmonisch gleichen Tonarten stets zusammentreffen, daß in der Berechnung daher bei ihnen auch ein Wechsel der Versetzungszeichen in der Vorzeichnung eintritt. Dazu, zu dieser Bemessung, müssen jedoch auch noch folgende beide Regeln wohl gemerkt werden:

a) die Kreuze oder Bee, welche in der Vorzeichnung einer Durtonart vorkommen, bleiben, von der ersten Tonart an, in der folgenden Tonart, die ein Kreuz oder Be mehr hat, stets dieselben, und das neu hinzukommende Kreuz tritt allemal vor den siebenten Ton der Leiter dieser Tonart, das neu hinzukommende Be aber jedesmal vor den vierten Ton der Leiter;

b) bei den Molltonarten tritt das neu hinzukommende Kreuz allemal vor den zweiten, und das neu hinzukommende Be allemal vor den sechsten Ton der neuen Tonart.

§. 8.

Classification der Tonarten.

Aus der §. 6 mitgetheilten Tabelle der Vorzeichnungen der verschiedenen Tonarten ergiebt sich, daß wir sowohl Tonarten ohne als mit Vorzeichnung von Kreuzen oder Been besitzen. Dies führt zu einer gewissen Classeneintheilung der verschiedenen Tonarten, indem wir diejenigen ohne alle Vorzeichnung Stamm- oder Haupt-Tonarten, diejenigen mit Vorzeichnung aber abgeleitete oder Neben-Tonarten nennen. Diese Bezeichnung kommt daher, weil die Leitern der Tonarten ohne alle Vorzeichnung durchweg aus den ursprünglichen oder unabhängigen Tönen (Untertasten) bestehen und daß ihr Intervallen-Verhältniß, ihre Form und Gestalt daher gleichsam das Muster für alle übrigen Leitern abgiebt, die ihnen nur auf einer andern Stufe unsers Tonsystems nach gebildet wurden. Der Zahl nach haben wir daher im Ganzen nur zwei Haupt- oder Stammtonarten, aber 22 Neben- oder abgeleitete Tonarten. Unter den Durtonarten ist C-Dur, und unter den Molltonarten A-Moll die Stamm- oder diejenige Tonart, deren Intervallen-Verhältniß in der Leiter gleichsam als Norm dient für die Leiterbildungen und Stufenfolgen aller übrigen Tonarten, von denen keine mehr ohne alle Versetzungszeichen geschehen kann.

§. 9.

Paralleltonarten.

Ein weiteres Resultat, zu dem wir durch Vergleichung der oben in übersichtlicher Tabelle zusammengestellten Vorzeichnungen der verschiedenen

Tonarten gelangen, ist, daß immer zwei und zwei Tonarten der beiden entgegengesetzten Geschlechte einerlei Vorzeichnung haben, und dies auch nicht etwa blos in Ansehung der Gattung und Anzahl, sondern selbst in Ansehung der Tonbezeichnung der einzelnen Versetzungszeichen. So ist z. B. in der Tonart G-Dur ein Kreuz, nämlich vor f (fis), vorgezeichnet, und ganz dieselbe Vorzeichnung hat auch die Tonart E-Moll; in Es-Dur sind drei Bee und eben so viele und dieselben drei Bee enthält die Vorzeichnung von C-Moll rc. Man nennt die beiden, auf solche Weise übereinstimmenden oder sich gleichen Tonarten, von denen also immer eine eine Dur- und die andere eine Molltonart ist, Paralleltonarten. Um zu wissen, welche beiden Tonarten jedesmal dergleichen Paralleltonarten sind, braucht man nur zu merken, daß ihrem Namens- oder Grundtone nach dieselben stets um eine kleine Terz und dergestalt zwar von einander entfernt liegen, daß, haben wir eine Durtonart und wollen die damit parallele Molltonart kennen lernen, solche stets auf dem um eine kleine Terz tiefer liegenden Grundtone, und haben wir eine Molltonart und wollen deren parallele Durtonart kennen lernen, solche stets auf dem um eine kleine Terz höher liegenden Grundtone enthalten ist, z. B. die parallele Molltonart von A-Dur ist Fis-Moll, denn fis ist die kleine Unterterz von a; die parallele Durtonart von B-Moll ist Des-Dur, denn des ist die kleine Oberterz von b rc. rc.

§. 10.

Verwandtschaft der Tonarten.

Eine endliche dritte Erfahrung, welche wir bei Vergleichung der einzelnen Tonarten hinsichtlich ihrer Vorzeichnung unter einander machen, ist, daß die Tonarten von einerlei Gattung, also alle Dur- und alle Molltonarten, in dieser Beziehung zwar alle von einander verschieden sind, diese Verschiedenheit aber nicht unter allen eine gleich große ist, weil die eine mehr als die andre von der Tonreihe der mit ihnen verglichenen ersten Tonart abweicht. So ist z. B. die Tonart Es-Dur viel weiter von der Tonart C-Dur verschieden als die Tonart G-Dur, weil, die Leitern der Tonarten mit einander verglichen, in der Leiter von G-Dur ungleich mehr Töne vorkommen, die auch in der Leiter von C-Dur enthalten sind, als in der Leiter von Es-Dur. Das Gegentheil von Verschiedenheit oder Abweichung ist Gleichheit oder Verwandtschaft, und so sagen wir denn auch, zwei Tonarten sind mehr oder weniger mit einander verwandt, je mehr oder weniger ihre Leitern hinsichtlich der darin enthaltenen Töne mit einander übereinstimmen.

§. 11.

Verschiedenheit dieser Verwandtschaft.

Es geht daraus hervor, daß, wie jene Abweichung der Tonarten hinsichtlich ihrer Vorzeichnung von einander, auch diese ihre Verwandtschaft eine verschiedene ist und seyn muß. Man theilt dieselbe gewöhnlich in drei Grade. Zu den Verwandten ersten Grades von einer angenommenen Tonart gehören allemal die Tonarten auf deren reiner Quarte und Quinte und ihre parallele Moll- oder Durtonart nebst endlich der Tonart des andern Geschlechts auf ihrer eignen Stufe. Zu den Verwandten zweiten Grades gehören die parallelen Moll- oder Durtonarten der reinen Quarte und Quinte, also die Tonarten der großen Secunde, Terz und kleinen Septime; und zu den Verwandten dritten Grades endlich gehören die Tonarten der großen Septime. Die Tonarten aller übrigen Stufen liegen außerhalb dem Kreise aller Verwandtschaft, weil ihre Leitern wenige oder gar keine Töne mehr besitzen, die auch in der Leiter der ersten angenommenen Tonart enthalten sind. Stellen wir sonach z. B. C-Dur als eine solche Grundtonart auf, so sind im ersten Grade damit verwandt: F-Dur, G-Dur, A-Moll und C-Moll; im zweiten Grade: D-Moll, E-Moll, D-Dur und B-Dur; und im dritten Grade: G-Moll und H-Moll, — warum? ergiebt sich aus der Vergleichung der Leitern dieser Tonarten mit der Leiter der Tonart C-Dur, so wie sich daraus ergiebt, welcher Maßstab angelegt werden muß, um den Verwandtschaftsgrad jeder andern Tonart mit irgend einer angenommenen Tonart zu bemessen.

§. 12.

Kennzeichen der Tonart eines Tonstücks.

Sind dem Allen zu Folge aber nicht allein mehrere Tonarten sich sehr ähnlich, sondern zwei und zwei sogar auch immer vollkommen gleich in der Vorzeichnung, so kann diese für sich ohnmöglich ausreichen, genau zu erkennen und zu bestimmen, in welcher Tonart ein Tonstück, das wir etwa eben spielen wollen, steht oder gesetzt ist, d. h. welche Tonart es ist, aus deren Leiter dieses Tonstück vornehmlich die Töne seiner mancherleien Formationen nahm, vielmehr müssen dazu um solches Umstandes willen noch andre und untrüglichere Zeichen vorhanden seyn. Eins dieser Zeichen oder Merkmale, das jedoch nicht immer zutrifft und das daher auch niemals als allgemein gültig angeführt werden darf, ist der Schlußton des Tonstücks oder Tonsatzes. In der Regel nämlich schließt jeder Tonsatz oder jedes Tonstück mit dem Grundtone seiner Tonart, und ist nun seine Vorzeichnung z. B. blos ein Kreuz, so ist der Grundton G,

wenn die Tonart G-Dur, und E, wenn die Tonart E-Moll war, denn beide Tonarten haben ein Kreuz in der Vorzeichnung. Wie gesagt aber trifft dieses Zeichen nicht immer zu, und vollkommen sicher erkennt man die Tonart eines Tonstücks allein aus der Art und Weise seiner harmonischen Verwendung der diatonischen Tonfolge irgend eines der beiden Tongeschlechte. Bei Gelegenheit der Betrachtung der verschiedenen Tonleitern oben schon bemerkte ich, daß die Molltonleiter harmonisch anders behandelt werde als blos melodisch, indem sie bei solcher Verwendung allemal neben der kleinen Sexte die große Septime ihrer Reihenfolge beibehalte, die ihr in dieser blos melodischen Gestalt fehlt, und tritt nun in einem Tonsatze, dessen Tonart immer nur eine Dur- oder eine Molltonart seyn kann, dieses Verhältniß von großer Septime und kleiner Sexte bei den harmonischen Tonverbindungen hervor, — was sich gleich aus dem Anfange des Tonstücks oder Tonsatzes leicht ersehen läßt — so ist die Tonart allemal auch die Moll-, und im entgegengesetzten Falle die Durtonart. Ein einziges Beispiel wird und muß die Sache deutlich machen. Angenommen ein Tonstück habe drei Bee in der Vorzeichnung; seine Tonart kann dann seyn Es-Dur oder C-Moll, eine von beiden, aber auch keine andre; um zu wissen, welche von beiden die Tonart ist, in der es im Ganzen steht, sehen wir an den Schluß: ist dessen Grundton Es, so ist die Tonart zweifelsohne Es-Dur und im andern Falle C-Moll; doch kann der letzte Ton auch ein andrer seyn und recht wohl ein Tonsatz, dessen Tonart eigentlich C-Moll ist, auch mit dem Tone und in der Harmonie Es schließen, um sonach ganz sicher zu erfahren, welche in diesem Falle die eigentliche Tonart des Tonstücks ist, prüfe ich nur, ob etwa der Ton h, als die große Septime der Leiter C-Moll, öfter darin vorkommt, und geschieht das, so ist ohnfehlbar auch die Tonart C-Moll, da h der Tonart Es-Dur ganz fremd ist, zumal in seinem Zusammentreffen und Wechsel mit dem Tone as, der ebenfalls sammt b vorgezeichnet ist. Der Grund, warum in der Harmonie eines Tonstücks auch bei der Molltonart diese große Septime gehört seyn will, ist, weil sie (das Semitonium modi) gleichsam der eigentliche überführende, charakteristische, zum Grundtone der Tonart (Tonica) unmittelbar hinleitende Ton ist. Daher heißt sie insbesondere auch der Leitton einer Tonart. Bei den Durtonarten ist derselbe ursprünglich schon vorhanden, aber bei den Molltonarten muß er, im Widerspruche mit ihrer Vorzeichnung, in der harmonischen Verbindung der Töne erst erzielt werden durch Erhöhung mittelst eines Kreuzes oder eines Auflösungszeichens (im Falle Bee vorgezeichnet sind).

§. 13.
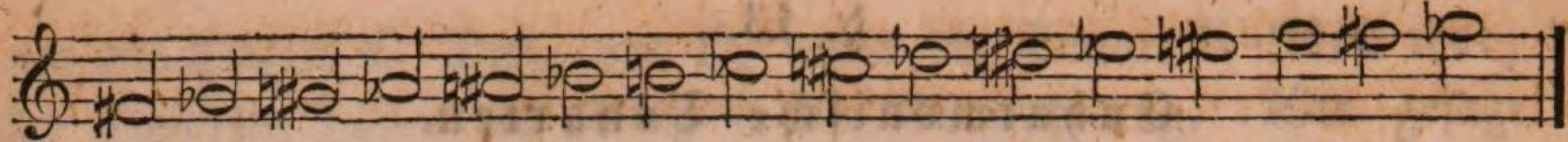
Enharmonische Tonarten.

Als eine besondere Gattung von nah oder vielmehr nächst verwandten Tonarten werden von der Theorie auch wohl die sogenannten enharmonischen Tonarten noch aufgestellt. Was wir unter enharmonisch in der Musik verstehen, ward bereits im vorhergehenden Capitel erklärt, und enharmonische Tonarten sind darnach solche, die blos unter verschiedenen Namen und durch Noten auf einer nächsten Linienstufe ein und dieselben Töne, so wie dieselben Tonfolgen enthalten. Die Praxis erkennt dergleichen Tonarten nur zwei an, nämlich Fis-Dur und Ges-Dur, mit ihren parallelen Molltonarten Dis-Moll und Es-Moll, weil beide gleich viel Versetzungszeichen in der Vorzeichnung haben, jenes 6 Kreuze, dieses 6 Bee. Durch Erhöhung des f und Erniedrigung des g entsteht dem Klange nach ein und derselbe Ton, dort aber heißt er fis und wird, weil von f abhängig, auch auf dessen Stufe im Liniensysteme dargestellt, und hier heißt er aus analogen Gründen ges. Weitere enharmonische Tonarten wären z. B. Cis- und Des-Dur, Ais- und B-Dur ꝛc.; allein wegen der vielen Versetzungszeichen, die Cis-, Ais-Dur u. dgl. Tonarten erfordern würden, werden sie nicht angewendet, sondern statt ihrer blos Des-, B-Dur ꝛc. Nur kurz im Vorbeigehen kann es wohl vorkommen, daß die Harmonie eines Tonstücks sich in dergleichen Tonarten bewegt, um der paar Takte wegen, in denen dieses der Fall ist, nicht die ganze eigentliche Vorzeichnung vielleicht mehreremale umändern zu müssen.
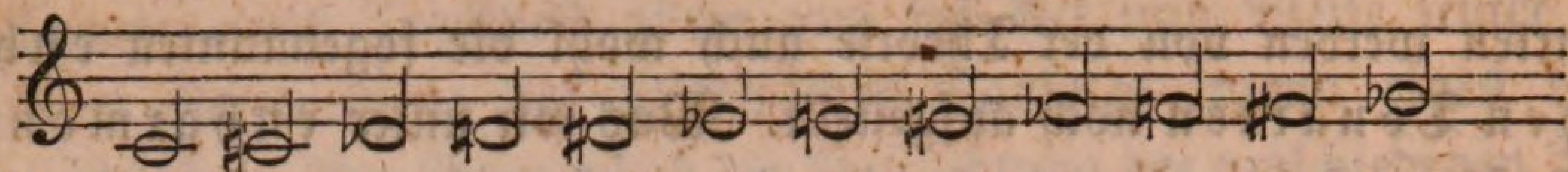
§. 14.

Enharmonische Tonleiter.

Jene Tonfolgen solcher enharmonischer Tonarten, werden sie mit einander verbunden, unter einander gemischt, heißen enharmonische Tonleitern. Bleiben wir bei den beiden der Praxis eignen enharmonischen Tonarten Fis-dur und Ges-dur stehen. Die Leiter der erstern ist: fis-gis-ais-h-cis-dis-eis-fis, die der zweiten: ges-as-b-ces-des-es-f-ges; spielen wir beide Leitern auf dem Claviere, so geschieht es mit ein und denselben Tasten und das Ohr vernimmt bei jeder nur ein und dieselben Töne; stellen wir beide aber auf dem Notensysteme und zwar so dar, daß die Töne der Reihe nach je nach ihrem eigentlichen Höhengrade mit einander verbunden, unter einander gemischt werden, so entsteht diese Notenfolge:



welche enharmonische Leiter heißt und daher jeder Tonfolge dieser Art:

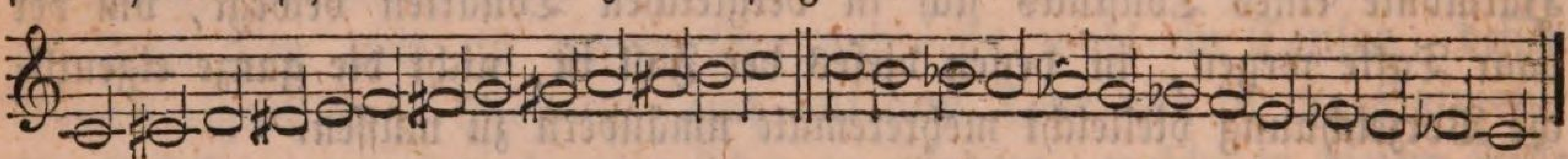


die ein und denselben Ton durch zwei verschiedene Noten giebt, diesen Namen beilegt, welche Art von Tonfolgen aber ebenfalls in der Praxis nicht vorkommen können, sondern nur der Theorie zur Berechnung und überhaupt Beurtheilung mancher harmonischer Tonverhältnisse dienen.

§. 15.

Chromatische Tonleiter.

In der Praxis, und namentlich in der des Claviers, ist eine solche enharmonische Tonleiter nichts Andres als eine chromatische Tonfolge, d. h. eine Tonleiter, die keine Stufe unsers Tonsystems von sich ausschließt und daher durch lauter Halbtöne fortschreitet, welches möglich wird, wenn wir beim Aufwärtsgehen jede ursprüngliche Tonstufe der Octav mittelst eines Kreuzes auch in ihren höhern, und beim Abwärtsgehen mittelst eines Be auch in ihren tiefern abhängigen Ton verwandeln. Demnach sind chromatische Tonleitern z. B. folgende:



§. 16.

Die alten oder sogenannten Kirchen-Tonarten.

Das Alter des bis dahin abgehandelten Tonarten- und Tonleitern-Systems reicht übrigens nicht hinauf bis etwa in den Anfang aller unsrer heutigen Musik, sondern kaum bis in das 17. Jahrhundert. Vor diesem bewegten sich die Tonarten in einem ganz andern Leiter-Verhältnisse, und kommt dasselbe nun auch in der heutigen und namentlich Claviermusik fast gar nicht mehr vor, so haben wir mindestens doch noch einige Choräle, in denen es als Grundlage sowohl der melodischen als harmonischen Combination dient, und darf ich annehmen, daß unter den Clavierspielern viele sind, die auch im Choralspiele sich üben, so wird es nicht überflüssig seyn, zum Schluß wenigstens mit ein paar Worten auch jener alten oder veralteten Tonarten noch zu gedenken, um so mehr als die Choräle, in denen sie vorhanden, zu den schönsten gehören, die noch heute in den christlichen Kirchen gesungen werden.

Im Ganzen umfaßt jenes alte System sechs verschiedene Tonarten: die sogenannte ionische, dorische, phrygische, lydische, mixolydische und äolische.

Die ionische Tonart kam ganz unserm heutigen C-Dur gleich, indem sie nämlich in ihrer Leiter die Töne von C bis c ohne irgend eine Versetzung umfaßte.

Die dorische Tonart umfaßte in gleicher Weise, also ebenfalls ohne alle Versetzung, die Töne von d zu d, und wir treffen sie unter andern in dem Chorale „Erschienen ist der herrlich Tag."

Die phrygische Tonart bewegte sich in der Leiter von e zu e ohne alle Versetzung, wie in dem Chorale „Erbarm' dich mein, o Herr und Gott."

Die lydische Tonart that solches in der Leiter von f zu f ꝛc.

Die mixolydische in der Leiter von g zu g, wie in dem Chorale „Komm, Gott Schöpfer, heil'ger Geist."

Und die äolische in der Leiter von a zu a, wie in dem Chorale „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen."

Die sechs Tonarten in dieser Gestalt, d. h. mit angegebenem Leiterverhältnisse, wurden authentisch genannt; nahmen sie ihre Tonlage um eine Quinte tiefer, so hießen sie plagalisch. Versetzungszeichen kamen auch in dieser plagalischen Gestalt nicht vor, und daher geschah es, daß eine Tonart in plagalischer Form dem Intervallen-Verhältnisse ihrer Tonleiter nach recht wohl mit einer andern authentischen übereinstimmen konnte, wie z. B. Jonisch-Plagalisch mit Mixolydisch-Authentisch, und nur die tiefere Tonlage entschied für den Charakter. Indessen konnte die damit gegebene ursprüngliche Gestalt der alten Tonarten und Tonleitern eben sowohl auch auf jeder andern Tonstufe unsers Tonsystems nachgebildet werden, wie die Gestalt unsers heutigen C-Dur oder A-Moll, und daraus folgt, daß jene sechs alten Tonarten mit angegebenem Leiter-Verhältnisse, gleich diesen beiden heutigen, eigentlich nur Normaltonarten oder Tongeschlechte waren, die sofort auch die Anwendung von Versetzungszeichen bewirkten, wenn sie auf irgend einer andern als ihrer ursprünglichen Tonstufe dargestellt wurden.

Fünftes Capitel.

Rhythmik oder die Lehre vom Rhythmus in der Musik.

§. 1.

Tonbewegung.

Jeder Ton, den wir hören, erfordert zu seinem wahrnehmbaren Erklingen eine gewisse, wenn auch noch so kurze, Zeit, und folgen mehrere Töne auf- oder nach einander, so gehört ebenfalls dazu ein gewisser Zeitraum, innerhalb dessen es geschieht. Demnach ist jeder Ton gleichsam ein Ereigniß in der Zeit. Daher lernten wir in den früheren Capiteln auch Noten oder Töne nach einem gewissen Zeitwerthe unterscheiden. Aber wir lernten in dieser Hinsicht mehr noch: wir unterschieden die Töne unsrer Musik zugleich nach Höhe und Tiefe, indem in solcher und um solcher willen nicht immer ein und derselbe Ton zu unsrer Wahrnehmung gelangt, sondern in der Folge mehrerer Töne auf einander der Klang für sich gleichsam auch seinen Höhenplatz wechselt, bald weiter auf-, bald weiter abwärts schreitet, und dieses bald in größern, bald in kleinern Intervallen thut. Darnach dann ist jeder Ton zugleich auch gewissermaßen ein Ereigniß im Raume. Beides zusammengenommen, daß die Töne, aus welchen ein Musikstück besteht, bei und zu ihrem Erscheinen sowohl eine gewisse Zeit einnehmen als dabei zugleich ihren Raum, d. h. dem Klangmaße nach, verändern, heißt die Tonbewegung, und wir sagen daher, der Ton bewegt sich im Raume und in der Zeit. Die räumliche Tonbewegung wird auch wohl die stimmige genannt, weil sie erst dann zur besondern Beachtung kommt, wo von den verschiedenen Stimmen eines Tonstücks als solchen insbesondere die Rede ist, also in der Lehre von der Melodie und Harmonie eines Tonstücks. Die zeitige Bewegung des Tones hingegen heißt die rhythmische, und da sie überhaupt schon dem Begriffe von Bewegung, der jederzeit zugleich das Erforderniß einer Zeit, in welcher die Bewegung geschieht, in sich begreift, ohne besondere Rücksicht auf irgend welche eigenthümlich räumliche Verwendung des Tones genügt, so gehört ihre Lehre, die Lehre von der rhythmischen Tonbewegung, auch der Musikbildung überhaupt an, indem, wie und wo wir den Ton oder die Tonerscheinungen eines Musikstücks betrachten, dies niemals zu geschehen vermag ohne Berücksichtigung seiner zeitigen oder rhythmischen Bewegung, wohl aber ohne Rücksicht auf sein räumliches Verhältniß in dieser, dessen Lehre daher nur von einem besondern Zweige der Musikbildung Anspruch und Nothwendigkeit erhält. In einem Musikstücke als solchem nämlich sind allerdings beide Arten von Tonbewegung stets mit

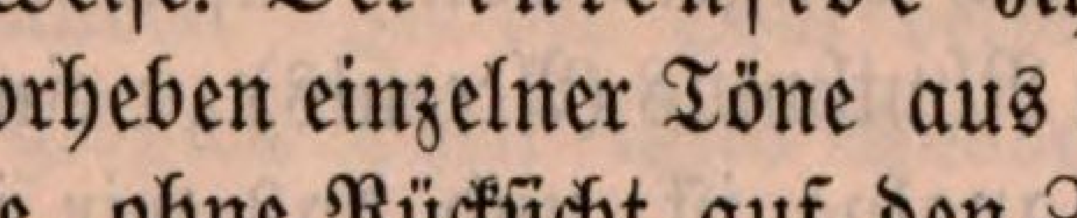
einander verbunden, indessen der Ton für sich (sobald er seine Höhenstufe nicht verläßt) kann sich wohl außerhalb des Raumes, niemals jedoch auch außerhalb der Zeit bewegen.

§. 2.
Begriff von Rhythmus.

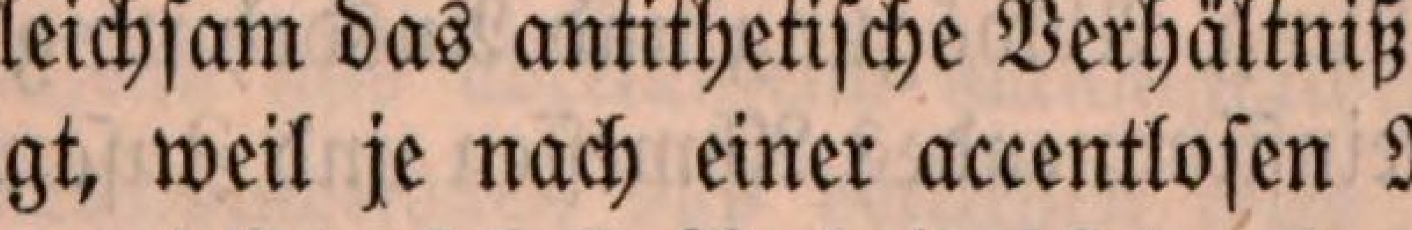
Damit ist zugleich gesagt worden, was wir unter rhythmischer Tonbewegung überhaupt zu verstehen haben; doch dehnt sich der Begriff von Rhythmus in der Musik noch weiter aus, oder erhält vielmehr in seiner Definition eine bestimmtere Richtung. Wir verstehen nämlich insbesondere darunter, wenn sich überhaupt in Worten eine Definition des aus dem Griechischen entlehnten Ausdrucks geben läßt, die successive Bewegung der Töne nach bestimmten und bestimmbaren Momenten des Lebens und der Ruhe, oder — deutlicher mich ausgedrückt — den mannigfachen, doch immer genau geregelten Wechsel von Stärke und Schwäche, Langsamkeit und Schnelligkeit, Acceleration und Retardation, oder auch von gleichmäßiger Bewegung der Töne innerhalb der Zeit, nur regelmäßig unterbrochen von eintretenden Momenten der Ruhe.

§. 3.
Grundformen des Rhythmus.

Daraus geht hervor, daß, wenn Rhythums in einer Musik herrschen soll, die Töne derselben sich bewegen müssen gleichsam in gewissen zeitigen Formen, die natürlich nur gemessen werden können nach bestimmten, für das Gefühl wahrnehmbaren Abschnitten. Diese Abschnitte sind die Grundformen des Rhythmus in der Musik, und verkündigen können sich unserm Gefühle dieselben auf zweierlei Art, entweder auf eine intensive oder auf eine extensive Weise. Der intensive Rhythmus besteht blos in einem geregelten Hervorheben einzelner Töne aus der gesammten Tonreihe durch schwerere Accente, ohne Rücksicht auf den Zeitverhalt derselben, und die natürlichste Form oder Gestalt eines solchen Rhythmus ist diese:
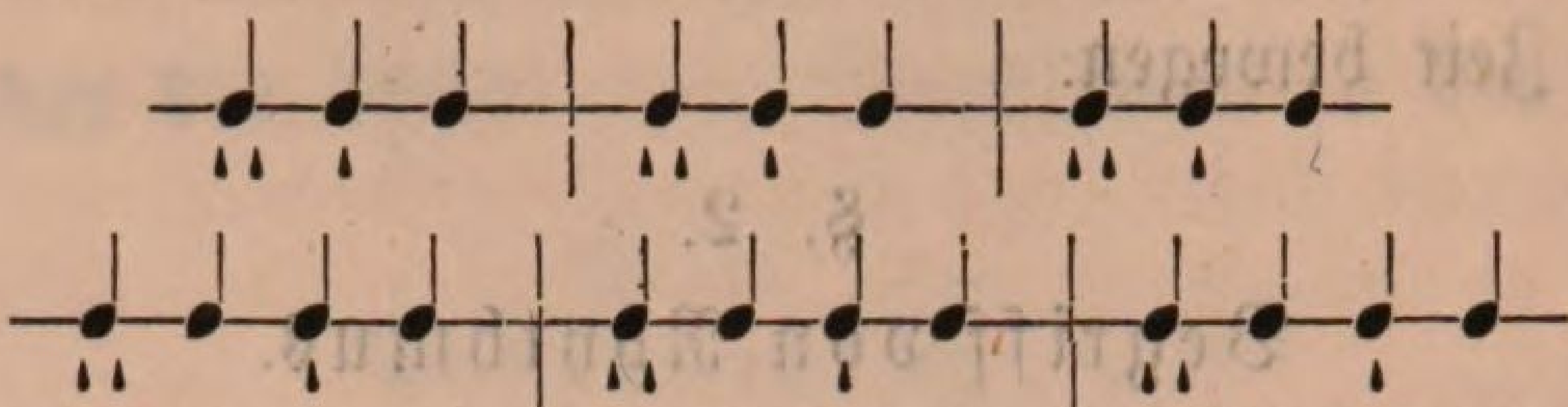


wo die Tonreihe gleichsam das antithetische Verhältniß von Bild und Gegenbild an sich trägt, weil je nach einer accentlosen Note eine, doch immer gleich schwer accentuirte folgt. Auch der folgende ungerade Rhythmus läßt sich noch deutlich wahrnehmen:



und möglich ist sogar, daß ein Accent vier Theile des rhythmischen Zeit-

abschnittes überragt. Doch natürlicher ist in solchem Falle folgende Accentuation:



und bei größerer Ausdehnung der Zeitabschnitte können die einzelnen Accente hinsichtlich ihrer Schwere auch noch weiter vervielfacht, d. h. in schwere, minder schwere, leichte 2c. Accente abgetheilt werden, so daß nicht allein der einzelne Zeittheil, sondern auch die regelmäßige Wiederkehr des ganzen Zeitabschnitts, mag derselbe welchen Umfang haben, deutlich erkannt werden kann. Dabei ist jedoch durchaus nicht anzunehmen nothwendig, daß die stärkern und schwächern Momente eines solchen rhythmischen Ganzen einander immer schroff gegenüber stehen, vielmehr deuten die beiden letzten Figuren schon hin auf ein mögliches, weniger merkliches Abnehmen der Accentstärke, dem dann wieder ein ähnliches Anschwellen derselben ganz natürlich folgt, wodurch endlich jenes rhythmische Verhältniß des crescendo und decrescendo entsteht, das wir bekanntlich bezeichnen in dieser Figur:



Der extensive Rhythmus besteht in der Folge mehrerer Töne verschiedenen Zeitverhalts, die in geregeltem Wechsel mit einander zu einem Ganzen verbunden werden. Auf welche unendlich mannigfache Weise dies geschehen kann, leuchtet ein. Die Längen und Kürzen können sowohl in gleichem als in ungleichem Zahlverhältnisse zusammentreten, und da wir auch drei-, fünf- und sogar siebenzeitige Längen in der Musik haben (durch den Punkt neben der Note), so läßt sich selbst in dieser blos extensiven Hinsicht auch ein Verhältniß bilden, das, indem immer kürzere und noch kürzere oder längere und noch längere Töne auf einander folgen, jener Verschmelzung des intensiven Rhythmus (Accents) zu einem völligen crescendo und decrescendo ganz analog ist, und das wir in der Musik darstellen durch ein Zu- und ein Abnehmen in der Schnelligkeit der Bewegung der Töne oder das, was wir insbesondere Acceleration und Retardation nennen.

Die Mannigfaltigkeit der rhythmischen Grundformen, wie solche durch die verschiedene Stellung, Abwägung und Ausdehnung der Accente, so wie durch ein damit übereinstimmendes Abmessen und Zusammenstellen der hinsichtlich ihres Zeitwerths verschiedenen Töne gebildet werden können, erscheint demnach als eine unendliche, und noch mehr erweitert wird ihr Kreis, wenn wir erwägen, daß bei einer derartigen periodischen Wiederkehr einer gleichartigen Bewegung in der Musik, wodurch diese das erhält, was wir Rhythmus insbesondere heißen, nun auch nicht etwa stets eine

Continuität der Tonbewegung oder des Tonklangs statt zu haben braucht, sondern dieser vielmehr auch unterbrochen werden kann durch eine mehr oder minder regelmäßige Wiederkehr von Pausen, und wenn wir endlich erwägen, daß auch nicht etwa immer blos die eine oder andere rhythmische Grundform, die in- oder extensive, die qualitative oder quantitative, in einer Musik obwaltet oder vorherrscht, sondern stets beide, der qualitative (accentische) und quantitirte (zeitgroße) Rhythmus, hier mit einander verbunden erscheinen und wirken zu einem unzertrennlich großen Ganzen.

§. 4.

Nothwendigkeit des Rhythmus in der Musik.

Aber ob alle diese unendlich mannigfaltigen Formen und Verhältnisse der rhythmischen Bewegung auch in unsrer Kunst der Musik zur Anschauung zu kommen haben? scheint allerdings eine Frage, die sich hier dem aufmerksamen Beobachter zunächst aufdrängt, doch die sich gewissermaßen von selbst auch mit einem unbedingten Ja beantwortet, so bald wir nur das Alles durchlebende Wesen des Rhythmus wie das Wesen dieser unsrer Kunst etwas näher ins Auge fassen. Überall in der Natur, wo Leben und Bewegung herrscht, herrscht auch Rhythmus. In dem Gesange der Vögel, dieser unsrer Kunst am nächsten stehenden Naturerscheinung, in dem Gange der Menschen und Thiere, selbst in dem Wehen der Lüfte, ja in dem Kreislauf der Gestirne sogar ist Rhythmus. Ein Naturgesetz und wenn nicht dieses, so doch ein Naturprincip erscheint derselbe, das, zur Ausübung gebracht, denn auch von einer unbeschreiblichen Wirkung auf alles innere und äußere Leben gefolgt wird, und das, als ein solches, endlich nicht minder in der Grundlage einer Kunst, zumal derjenigen ohnmöglich fehlen darf, die so unmittelbar, wie die unsrige, ihre Gestaltungen auf die Verhältnisse der Natur gründet. In der That verdankt die Musik einen großen, wenn nicht den größten Theil ihres Ausdrucks und überhaupt ihrer Wirkung lediglich dem in ihren Äußerungen herrschenden Rhythmus, und wer wüßte nicht, daß dieser oft das Einzige ist, was ungebildeten Ohren an ihr gefällt? daß alle Musik fast ursprünglich nur bestand in einem rhythmischen Geräusche oder Klange? und daß durch die rhythmischen Grundformen erst den tausend und abertausend mannigfachen musikalischen Tonbildungen und Toncombinationen das verliehen wird, was sie verständlich, leicht faßlich und daher wirksam macht? nämlich die Einheit in solch' unendlicher Mannigfaltigkeit, wie die Einheit der Rede durch das, was wir in dieser Interpunktion heißen. Wo nicht jene rhythmischen Formen mit aller Strenge kunstgesetzlicher Maximen fest gehalten und deutlich wahrnehmbar gemacht werden, ist kein Sinn in der Musik, weil keine Einheit in

der unübersehbaren Mannigfaltigkeit und keine Ordnung in der tausend- und wiedertausendartigen Bewegung.

§. 5.
Anwendung der rhythmischen Grundformen auf die musikalische Bewegung insbesondere.

Doch wenn dies, wie kommen dann alle jene mannigfachen Grundformen rhythmischer Bewegung in den Bewegungen des musikalischen Tones insbesondere zur praktischen Gestaltung? oder wie, auf welche Art und Weise und in welchem speciell musikalischen Darstellungsmittel sehen wir hier dieselben sich wiederholen zu einer besondern praktischen Verwendung? — Kurz könnte ich auf die Frage antworten: in dem Tone und durch denselben selbst, für sich wie in seiner mannigfaltigen melodischen und harmonischen Combination, so wie wir denselben kennen gelernt haben als eine sich verschieden gestaltende Erscheinung in der Zeit; indessen um deutlicher und leichter verständlich in meiner Lehre zu seyn, will ich die Antwort weiter ausdehnen und zugleich in eine bestimmte Richtung auf den besonderen Zweck jener Lehre formen.

Aus der allgemeinen Tonlehre und musikalischen Semiotik (im ersten und zweiten Capitel) wissen wir, daß eben sowohl Töne von durchgehends gleichem Zeitverhalt, als Töne von verschiedenem Zeitverhalt auf einander folgen können. Ist Ersteres der Fall, so entsteht eine Tonreihe wie etwa diese:



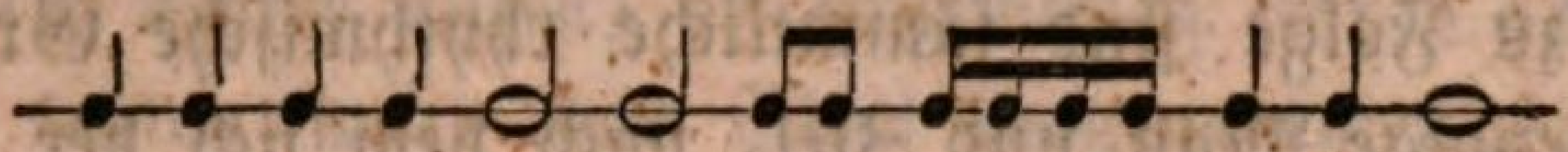
Eine solche größere Anzahl gleicher Zeitmomente kann uns aber, wie jede größere unterschiedloser Einheiten, nicht befriedigen, kann nicht faßlich seyn, nicht zu dem Begriffe von Ordnung, die Bedürfniß des Verstandes ist, führen und muß uns daher anwidern und ermüden. Das zu vermeiden müssen wir dieselben daher in kleinere Zahlen oder Abtheilungen zerlegen, die gewissermaßen als bestimmte Zeitgrößen sich einander gegenüber stehen und deshalb in jeder Beziehung im Ganzen unter sich gleich zu seyn haben, und indem wir solches thun, entsteht je nach dem Umfange, den wir der einzelnen solcher Zeitgrößen dabei geben, irgend eine jener rhythmischen Grundformen



oder 

oder 

oder welche noch andere, die wir praktisch nun in der Musik den Takt heißen. Ist Letzteres der Fall, folgen Töne verschiedenen Zeitwerths auf einander, so kann eine Tonreihe entstehen etwa wie diese:



oder welche andere; aber auch darin wäre keine Ordnung, keine Überschaulichkeit, nichts Befriedigendes für unser Gefühl, welches, weil selbst einen fest gemessenen Rhythmus in sich bewahrend, in Allem, wovon es berührt wird, Ordnung, rhythmisches Maß streng fordert, und um diese in der Tonfolge zu bewirken, müssen wir abermals zu dem Mittel greifen, das wir so eben als den Takt in der Musik kennen lernten, und jene beispielsweise aufgeführte Tonreihe etwa eintheilen in folgende einzelne, dem Werthe nach unter sich gleiche Zeitgrößen:



Ob Continuität der Bewegung dabei stattfindet oder nicht, ändert an der Sache Nichts.

Die größern, nämlich die accelerirenden und retardirenden Rhythmen finden ihre Anwendung natürlich nur bei größeren Sätzen und Perioden, also bei längeren Reihen von Tönen, und weniger bei dem einzelnen Takte, obschon sie auch in diesem, ja selbst bei dem einzelnen Tone beziehungsweise zur Erscheinung zu kommen vermögen, was der sogenannte Schwellton beweist, den das Clavier aber weniger denn jedes andre unsrer Kunstorgane hervorbringen kann.

§. 6.

Zeitumfang der rhythmischen Glieder in der Musik.

Den Zeitumfang endlich betreffend, den die durch den Rhythmus in der Musik entstehenden einzelnen kleineren oder größeren Zeitgrößen in ihrer Effektuirung einzunehmen haben, so ist derselbe durch den Rhythmus, die rhythmische Gliederung an und für sich noch keineswegs bestimmt. Was diese allein festsetzt, ist die Geltung der einzelnen Note und nach Berechnung dieser die Geltung des Taktes, indem sie nämlich ordnet, ob z. B. in jedem einzelnen Takte eines Tonstücks vier, drei, zwei oder noch mehr oder noch weniger Viertel im Ganzen vorkommen sollen, mögen die Viertel selbst wieder eingetheilt seyn in größere oder kleinere einzelne Noten= (Ton=) größen. Aber ob der einzelne solche Takt dann innerhalb einer Secunde, Minute oder welcher andern, wirklich so zu sagen nach der Uhr gemessenen, Zeitdauer gespielt werden muß, das sagt erst das sogenannte Tempo oder Zeitmaß, das sonach gewissermaßen erscheint als der große rhythmische

Raum, in welchem die kleineren rhythmischen Glieder sich bewegen, um zusammengenommen ein vollkommnes, nach bestimmten und genau bestimmbaren Gränzen abgemessenes Ganze zu bilden.

Dem Allen zu Folge sind sämmtliche rhythmische Grundformen nicht allein das nothwendige Maß und Ziel, nach dem sich der Ton als Mittel und Stoff wahrhaft künstlerischer musikalischer Darstellung zu bewegen hat, sondern sie kommen alle auch darin, in dieser Darstellung, zur praktischen Anwendung:

a) einmal durch den Takt in der Musik;
b) dann durch das Tempo derselben, und
c) endlich durch die Bildung größerer Tonreihen zu bestimmt wahrnehmbaren und von einander zu sondernden Sätzen und Perioden,

und daher haben wir, um das Wesen des Rhythmus, der in der Musik herrscht und der außer der Melodie und Harmonie als das dritte ihrer innersten Lebenselemente erscheint, vollkommen zu ergründen, diesen drei Gegenständen auch insbesondere noch unsere Forschungen zuzuwenden, wie in den folgenden drei Capiteln geschehen soll.

Sechstes Capitel.

Taktlehre.

§. 1.

Takt und Taktordnung.

Durch Anwendung der allgemeinen rhythmischen Grundformen auf die Musik insbesondere — lernten wir im vorhergehenden Capitel — entsteht das, was wir in dieser vorzugsweise Takt heißen (von dem lateinischen tactus = Berührung, Schlag). Takt ist also einmal das Eintheilen größerer Tonreihen in kleinere unter sich an Werth im Ganzen gleiche rhythmische Zeitgrößen, und dann auch diese einzelne Zeitgröße selbst, die, als ein rhythmisches Zeitganzes, abgegränzt ist oder seyn muß, nach einem leicht wahrzunehmenden Anfang und Ende. Doch trennen wir bei genauerer Ausdrucksweise auch wohl beide Richtungen des Begriffs als wiederum besondere Begriffe, und nennen jenes Eintheilen &c. speciell die Taktordnung und diese einzelne Zeitgröße blos den eigentlichen Takt. Für die Kunst des Clavierspiels kommt darauf Nichts an, und nicht mit Unrecht ist daher auch hier das Wort Takt in jenem ersten gedoppelten

Sinne so allgemein gebräuchlich und wahrhaft technisch geworden, daß man alle die weiteren Ausdrücke und Redensarten, als: Takt halten, Takt haben, Taktart ꝛc., davon herleitete, und sogar für Taktart und Taktgeltung (s. weiter unten) oft schlechtweg nur Takt sagt. — Von dem lateinischen tactus ward das Wort hergenommen, um Angegebenes damit zu bezeichnen, weil die vornehmsten rhythmischen Momente einer solchen einzelnen Zeitgröße (die Accente) in ihrer Effektuirung gewissermaßen einem Stoß oder Schlag gleichen, und weil dieselben äußerlich auch durch einen Schlag oder Stoß bezeichnet werden, woher das sogenannte Taktschlagen rührt.

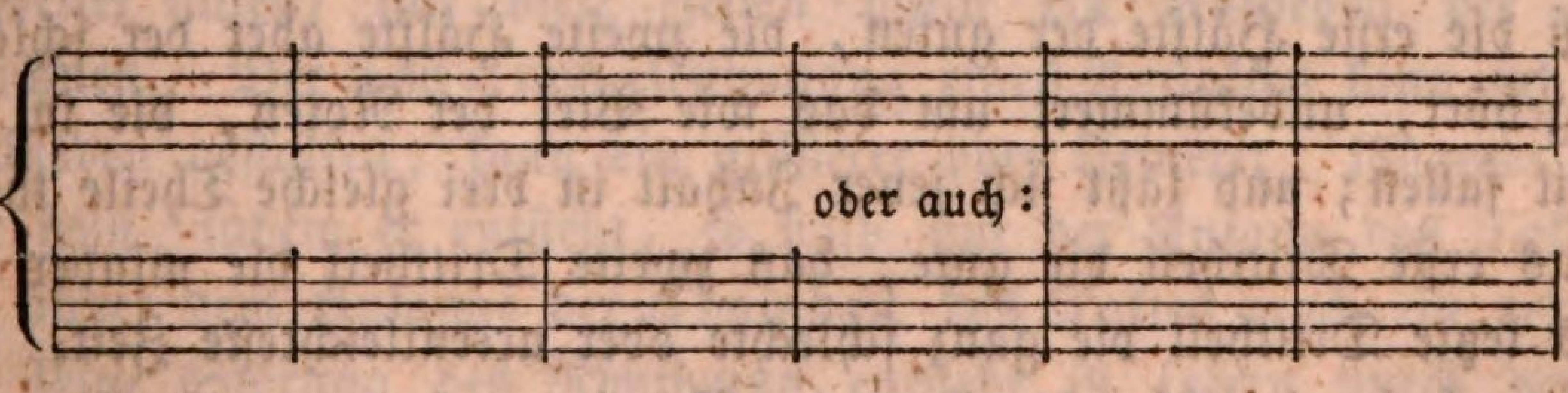
§. 2.

Taktzeichen.

Das in unsrer Notenschrift vorhandene äußerliche Abzeichen für solche einzelne Zeitgrößen in der langen, gleichviel ob nun einfachen oder harmonisch zusammengesetzten, Tonreihe sind die sogenannten Taktstriche, welche senkrecht das Liniensystem durchschneiden



und, stehen die zusammengehörenden Noten auf zwei Systemen, wie z. B. bei aller Clavier-Musik, auf beiden Systemen genau über einander gerichtet sind oder auch wohl beide Systeme im Zusammenhange durchschneiden:



Die Noten also, welche zwischen zwei solchen senkrechten Strichen auf dem Liniensysteme enthalten sind, machen zusammengenommen einen Takt aus, und jeder einzelne Takt eines Tonsatzes ist hinsichtlich seiner summarischen Zeitgröße dem andern gleich, mögen die einzelnen darin auch noch so verschiedenartig hinsichtlich ihres besonderen Zeitwerths seyn. Übrigens dürfen die wirklichen Taktstriche nur einfach gezogen seyn, da sie doppelte solche Striche keine bloße Takte mehr, sondern ganze größere Tonsätze und Abtheilungen eines Tonstücks von einander trennen. Den Raum auf dem Notenplane von einem Taktstriche zum andern nennt man das Taktfach.

§. 3.

Taktzergliederung.

Die Taktstriche sind übrigens nur das sichtbare Zeichen für den Umfang eines Taktes; dem Ohre kündigt sich dieser durch die verschiedenen Accente an, welche die einzelnen, einen Takt ausfüllenden Noten tragen, und welche dieselben tragen müssen, um unter sich auch wieder ein vollkommen rhythmisches Verhältniß und Ebenmaß zu bewahren.*) Dadurch zerfällt jeder Takt in einzelne Theile, die auch Zeiten genannt werden, und die sich von einander unterscheiden je nach dem Grade oder der Schwere des rhythmischen Accents, der auf sie fällt. Um die Verschiedenheit dieser Accentschwere zu bezeichnen, bedienen wir uns der Prädicate: schwer oder gut, und leicht oder schlecht. Demnach unterscheiden wir in jedem einzelnen Takte eine schwere oder gute Zeit (oder Theil) und eine leichte oder schlechte Zeit. Die schwere oder gute Zeit wird auch wohl der Niederschlag oder die Thesis genannt, und die schlechte Zeit dagegen (aber uneigentlich) die Arsis, der Aufschlag. Gute Zeiten hat jeder Takt nur eine, die jedesmal mit seiner Anfangsnote beginnt, weshalb diese Note auch unter allen Noten eines Taktes stets den schwersten Accent hat. Schlechte Zeiten kann ein Takt eine oder auch zwei haben, je nachdem der Taktinhalt im Ganzen ein gerad- oder ungeradtheiliger ist. Läßt sich nämlich der gesammte Inhalt eines Taktes, der sich durch den Zähler und Nenner der Taktvorzeichnung (s. weiter unten) sofort ankündigt, in zwei gleiche Theile theilen, so nimmt man an, daß die erste Hälfte der guten, die zweite Hälfte aber der schlechten Zeit angehört, unbekümmert um das wie Viel der Noten, die in jeden Halbtheil fallen; und läßt sich jener Inhalt in drei gleiche Theile theilen, so ist das erste Drittheil die gute, das zweite Drittheil die minder gute, und das letzte Drittheil die ganz schlechte oder accentleichteste Zeit. Man kann demnach so ziemlich als allgemeine Regel annehmen, daß alle geraden Taktarten (s. unten) nur zwei, alle ungeraden aber drei Taktheile haben, von denen der erste stets der gute oder accentschwerste ist.

Nun kommen aber in einem Takte seltener blos zwei oder drei Noten vor, und es müssen daher mehrere Töne oder Noten in die Zeit eines Taktheils fallen können, was wiederum zur Eintheilung eines Taktheils in kleinere Zeiten führt, die Taktglieder genannt werden. Unter diesen verstehen wir sonach alle Noten oder Töne eines Taktes, deren Zeitwerth ein geringerer ist denn der eines ganzen Taktheils. Im Dreivier-

*) Vergl. das vorhergehende Capitel.

teltakte z. B. sind die Viertel Takttheile, also die Achtel, Sechszehntel rc. Taktglieder und Taktgliedchen. Was die Accentuation dieser Taktglieder betrifft, so trägt solche jedesmal das erste Glied, mit dem die Taktzeit, ob gute, schwere oder schlechte, leichte anfängt. Im Dreivierteltakte — sagte ich so eben — kommen in jedem Takte drei Takttheile oder Taktzeiten vor: sind nun Achtel- oder Sechszehntelnoten in einem solchen Takte enthalten, so bekommt demnach das erste, dritte und fünfte Achtel oder das erste, fünfte und neunte Sechszehntel einen Accent, weil damit die Taktzeiten anfangen.

§. 4.

Voll- und Auftakt.

Daraus, daß jeder einzelne Takt in bestimmt gemessene rhythmische Zeiten zerfällt, die sich durch die Schwere ihres Accents dergestalt von einander unterscheiden, daß die erste Zeit, womit jeder Takt anfängt, den jedesmal schwersten Accent erhält, der sich bei allen guten Taktzeiten jedoch gleich bleibt, erhellen sich die Begriffe von Voll- und Auftakt. Fängt nämlich ein Tonstück oder Tonsatz in der Art an, daß gleich sein erster Takt alle jene Zeiten und namentlich die erste gute Zeit mit Tönen ausfüllt, so sagen wir, „das Tonstück oder der Satz fängt mit vollem Takte an;" fehlt dem bezeichneten Takte aber die erste oder gute Zeit, so sagen wir, „das Stück oder der Satz fängt im Auftakte an," weil die Töne der schlechteren Taktzeiten, fehlen die der guten Zeit, zusammengenommen der „Auftakt" genannt werden, indem beim Taktschlagen (s. weiter unten) sich diese Zeiten durch ein Aufheben der Hand rc. bezeichnen. Der Ton- und Zeitumfang eines Auftaktes kann sich demnach verschieden gestalten, kann ein größerer oder kleinerer, längerer oder kürzerer seyn, indem er entsteht, so bald nur der Anfang des Taktes fehlt, und außer dem Anfange der Toninhalt des Taktes noch ein verschiedener ist. Eine Störung des Rhythmus entsteht in sofern durch den Auftakt nicht, als im letzten Takte des Tonsatzes immer so viel Zeitwerth zu fehlen pflegt, wie der Auftakt im Ganzen beträgt, und daher dieser mit jenem zusammengenommen stets einen ganzen Takt ausfüllt.

§. 5.

Taktarten oder verschiedene Gattungen des Taktes.

Durch Eintheilung einer größeren oder längeren Tonreihe in kleinere unter sich gleiche rhythmische Zeitabschnitte rc. entstand der Takt, und das Geschäft jener Eintheilung für sich nannten wir Taktordnung. Von der absoluten Größe dieser unter sich gleichen rhythmischen Zeitabschnitte war dabei noch keine Rede, und lernten wir auch, daß jeder einzelne Takt

für sich in gewisse kleinere durch den Accent sich von einander unterscheidende Theile oder Zeiten zerfällt, die in jedem Takte sich gleichmäßig zu wiederholen haben, so konnte gleichwohl auch dabei nur an Takte von irgend einer willkührlich angenommenen Größe gedacht werden, da diese selbst ebenfalls dadurch noch keineswegs ihre Bestimmung erhielt. Solche Bestimmung wird erst gegeben durch die Taktart oder Taktgattung, worunter wir demnach das Maß, die absolute Größe des Zeitinhalts eines Taktes irgend eines Tonstücks verstehen, ob ein, zwei, drei, vier, fünf oder noch mehr oder noch weniger Viertel, Achtel ꝛc. in jedem einzelnen Takte des Tonstücks enthalten sind, und welche Art oder Gattung natürlich eben so verschieden seyn kann und seyn können muß, als sich jene rhythmische Zeitabschnitte von verschiedener Größe gestalten lassen. Doch macht die Musik keinen Gebrauch von der großen, unabsehbaren Freiheit, die sich ihr damit in dieser Beziehung eröffnet, sondern beschränkt ihren praktischen Gebrauch auf einen nur sehr kleinen Kreis von üblichen Taktarten oder Taktgrößen, die in Folgendem sowohl einzeln aufgezählt als in ihre gehörigen Classen oder Ordnungen gebracht werden sollen.

§. 6.

Classification und Aufzählung der verschiedenen Taktarten.

Den nächsten und besten Grund für die Classification der verschiedenen in unsrer Praxis vorkommenden Taktarten bietet die Anzahl der Takttheile dar, welche in dem einzelnen Takte enthalten sind. Solcher Anzahl zu Folge theilen wir sämmtliche unsere Taktarten ein:

a) in gerade Taktarten,
b) in ungerade, und
c) in vermischte Taktarten.

Zu den geraden Taktarten gehören alle diejenigen, welche eine gerade Anzahl von Takttheilen in jedem Takte besitzen, als: der Vierviertel-takt, der Zweiviertel-, Zweiachtel-, Zweizweitel- (kleine alla breve-), Zweieinsel-, (große alla breve-), Vierachtel-, Vierzweitel-, Sechsachtel-, Sechsviertel-, Sechssechszehntel- und Zwölfachteltakt. Zu den ungeraden Taktarten gehören alle diejenigen, die eine ungerade Anzahl von Takttheilen in jedem Takte besitzen, als: der Dreisechszehntel-, Dreiachtel-, Dreiviertel-, Dreizweitel-, Neunachtel-, Neunviertel-, Neunsechszehntel-, Fünfviertel-, Fünfachtel- und Siebenachteltakt. Und zu den gemischten Taktarten gehören alle diejenigen, bei denen der gerade mit dem ungeraden Takt der Reihenfolge nach wechselt, z. B. der Dreiviertel-

mit dem Zweivierteltakt, also die wechselsweise bald eine gerade, bald eine ungerade Anzahl von Taktthеilen im Takte besitzen.

Damit habe ich zugleich sämmtliche in unsrer Praxis nur irgend vorkommende Taktarten dem Namen nach aufgeführt. Was damit, mit diesen Namen, besagt seyn soll, liegt in dem Worte selbst. Der Viervierteltakt z. B. ist diejenige Taktart, bei welcher in jedem einzelnen Takte des Tonstücks, das darin gesetzt worden ist, so viele Noten oder Pausen vorkommen und vorkommen müssen, daß dieselben dem Zeitwerthe nach im Ganzen vier Viertel ausmachen; der Dreivierteltakt schreibt vor, daß in jedem Takte nur drei Viertel Zeitwerth enthalten sind ꝛc. ꝛc.

Einen andern, jedoch weniger einfachen Grund für die Classification der Taktarten bietet die *Theilfähigkeit der Größenzahl* derselben dar. Dieser zu Folge haben wir, was die voranstehende Tabelle der einzelnen üblichen Taktarten ergiebt, *zweitheilige*, *dreitheilige*, *fünftheilige* und *siebentheilige*, ja Andere gehen sogar noch weiter und sagen, indem sie sich keine Reduktion der größern Zahlen in kleinere gestatten: *zweitheilige*, *dreitheilige*, *viertheilige*, *fünftheilige*, *sechstheilige*, *siebentheilige*, *neuntheilige* und *zwölftheilige* Taktarten. Wie gesagt aber pflegt dieser Grund weniger beachtet zu werden und bleibt man gewöhnlicher bei der ersteren Art von Classification stehen.
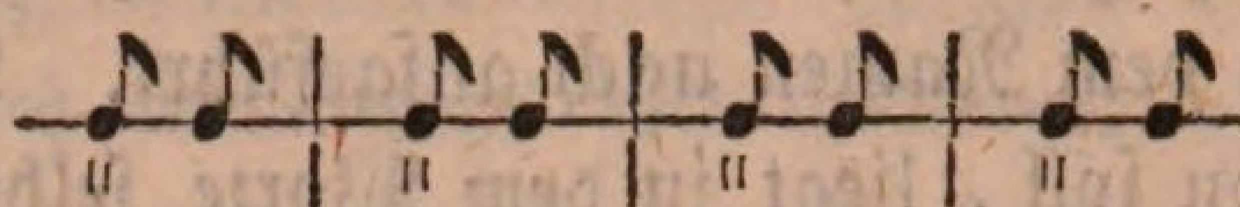
§. 7.

Accentuation der einzelnen Taktarten.
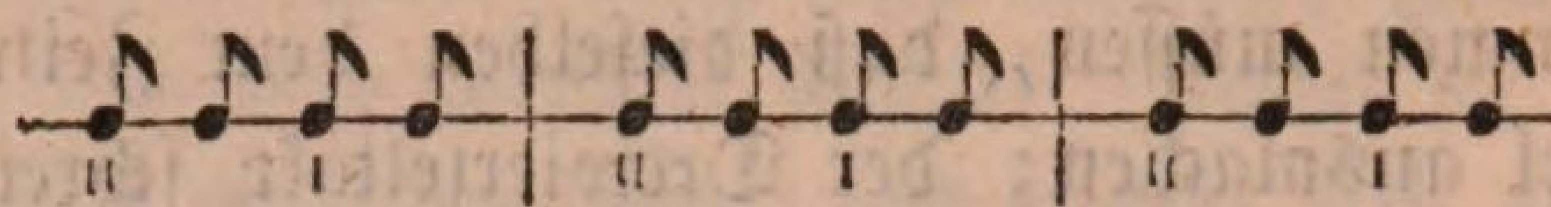
Die einzelnen Taktarten für sich, von denen einige sogar, wie z. B. der Dreiviertel- und Sechsachteltakt, im Ganzen der Zeitgröße nach gleich sind, unterscheiden sich von einander durch die Verschiedenheit der Accente, die sie tragen, oder — mit andern Worten — durch die Größe und Anzahl ihrer einzelnen Taktthеile. Indem ich nun im Folgenden darzustellen versuche, welche Accentuation jede einzelne der im vorhergehenden Paragraphen aufgezählten verschiedenen Taktarten eigenthümlich auszeichnet, wähle ich zum Noteninhalt eines jeden Taktes das Achtel, weil solches gleichsam die Mitte hält zwischen allen Notengattungen, die am gewöhnlichsten in unsrer Praxis zur Anwendung kommen. (𝅝, 𝅗𝅥, 𝅘𝅥, 𝅘𝅥𝅮, 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅰, 𝅘𝅥𝅱). Der Doppelstrich (ıı) über der Note zeigt jedesmal den schwersten Accent (die gute Taktzeit), der einfache Strich (ı) den Accent des leichten Taktthеils, und der bloße Punkt (.) den leichtesten Accent des schlechtesten Taktthеils oder auch des Taktgliedes an.

1. Accentuation der geraden Taktarten.

Die kleinste unter diesen ist der Zweiachtel=Takt. Er hat nur einen und zwar schweren Accent:



Ihm folgt an Größe der Zweiviertel=Takt, der außer dem schweren auch schon einen leichten Accent hat:



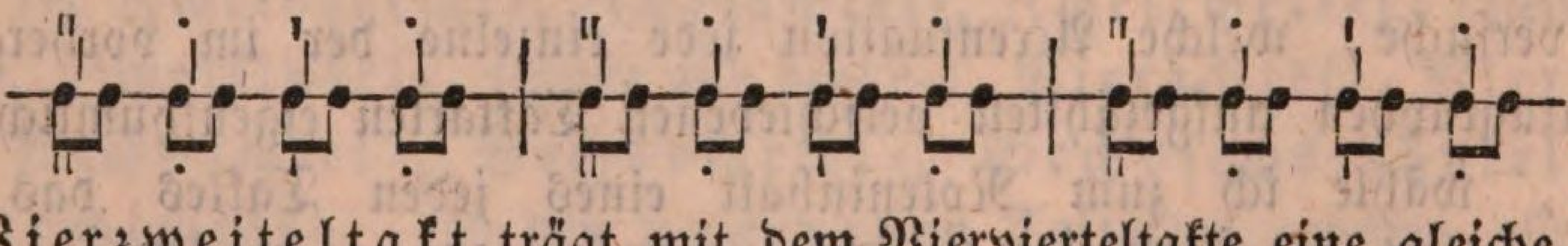
Gleich in der Accentuation ist mit dem Zweiachtel=Takte der Zweieinsel=Takt oder große Alla breve-Takt, nur kommen in solchem seltener Noten von kürzerem Zeitwerthe vor und dadurch wird sein Vortrag ein schwererer, gewichtvollerer, gehaltener; was die beiden Taktarten gleichwohl sehr merklich von einander unterscheidet. Dasselbe Verhältniß waltet zwischen dem Zweiviertel= und dem Zweizweitel=Takte oder kleinen Alla breve-, alla Capella-Takte, auch Tempo maggiore genannt, ob. Die Accentuation ist bei beiden dieselbe, doch das Gewicht des Accents nicht, und dadurch ändert sich der Ausdruck im Vortrage. Beim Zweivierteltakte ist derselbe viel leichter, flüchtiger, kecker als beim Zweizweitel= oder (kleinen) Alla breve-Takte, der daher auch weniger Noten kürzerer Geltung in sein Tonstück aufnimmt.

Im Vierachteltakte kommt der seltene Fall vor, daß ein schwerer Accent den gesammten Taktinhalt zu überragen hat:



und da sich dies nur sehr schwer erzielen läßt, so kommen bei dieser Taktart auch meistens nur Achtel im Takte vor und keine kleineren Noten.

Der Vierviertel= oder auch sogenannte ganze Takt hat folgende Accentuation:



Der Vierzweiteltakt trägt mit dem Viervierteltakte eine gleiche Accentuation, nur erscheinen hier die Taktzeiten um das Doppelte vergrößert, weshalb sich der Unterschied zwischen beiden Taktarten auf das beschränkt, was vorhin schon den Zweizweiteltakt von dem Zweivierteltakte trennte.

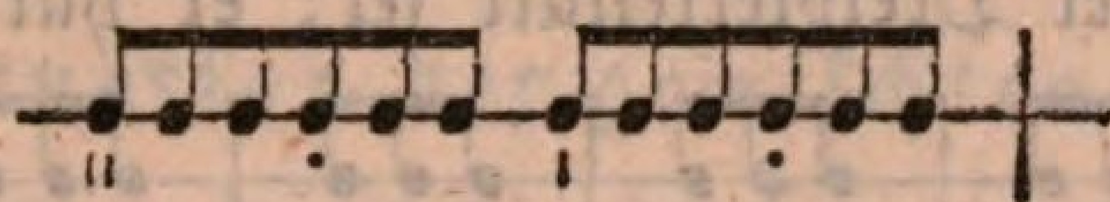
Der Sechsachteltakt hat zwei Taktheile und unterscheidet sich eben dadurch wesentlich vom Dreivierteltakte, der freilich ebenfalls sechs Achtel in jedem Takte enthält, aber auch drei Accente, während unter den

sechs Achteln des Sechsachteltakts nur zwei Achtel einen solchen Accent bekommen:



Manche Musiklehrer wollen den Sechsachteltakt aus dem Grunde, weil jede seiner Taktzeiten drei Achtel groß ist, zu den ungeraden Taktarten zählen, aber mit Unrecht.

Die Accentuation des Zwölfachteltakts ist folgende:



Jede Taktzeit überragt hier also sechs Achtel, da solches aber kaum möglich, erhält das vierte und zehnte Achtel noch einen sehr leichten Accent, der jede Haupttaktzeit dann eigentlich in zwei gleiche Glieder theilt.

Von dem Sechsvierteltakte sollte man glauben, daß er mit dem Sechsachteltakte in ein gleiches rhythmisches Verhältniß träte, als etwa der Zweizweiteltakt mit dem Zweivierteltakte; allein das ist nicht der Fall, vielmehr erscheint derselbe wie der Sechsachteltakt genau genommen blos als eine Erweiterung an dem Dreiachteltakte, so er als eine solche von dem Dreivierteltakte, indem er folgende Accentuation hat, die seine beiden Hauptzeiten jede in drei gleiche rhythmische Theile theilt:

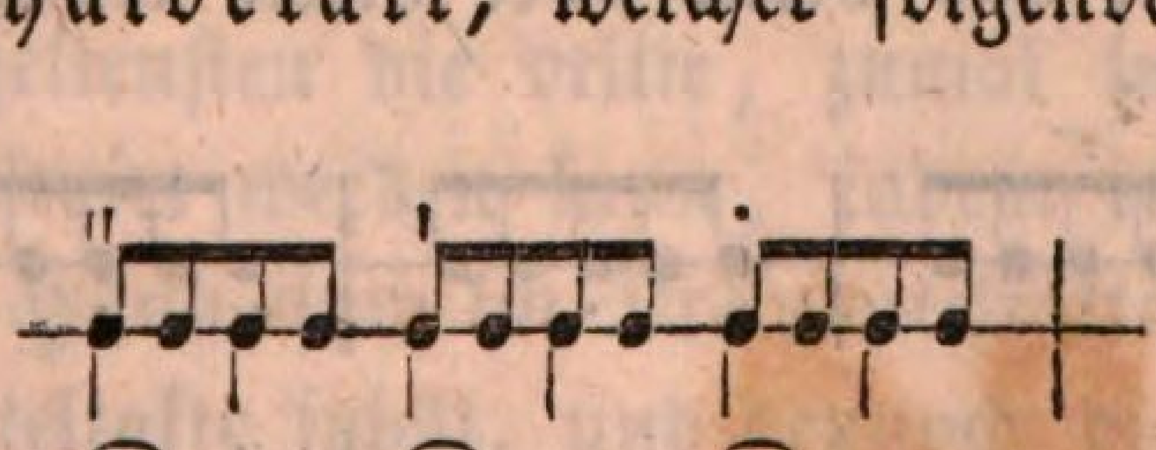


was diese Taktart auch so wesentlich unterscheidet von der an Zeitgröße ihr eigentlich gleichen des Zwölfachteltakts, in der indeß drei und drei Glieder von einem Accent überragt werden.

Beim Sechssechzehnteltakte hingegen, der indeß auch fast gar nicht mehr vorkommt, tritt der Fall ein, daß derselbe hinsichtlich seiner Accentuation wie seiner ganzen übrigen Wesenheit blos betrachtet werden kann als ein belebterer, beschleunigterer Sechsachteltakt.

2. Accentuation der ungeraden Taktarten.

Unter den ungeraden Taktarten ist die breiteste dreitheilige der Dreizweitel- oder Dreihalbetakt, welcher folgende charakteristische Accentuation trägt:



Wenig verschieden davon ist der Dreivierteltakt hinsichtlich der rhythmischen Accentuation:



doch bringt der Umstand, daß hier die Accente blos zwei, dort aber vier Taktglieder zu überragen haben, einen bedeutenden Unterschied in dem ästhetischen Charakter der beiden Taktarten hervor.

Von dem Dreiachteltakte wird mit Unrecht häufig geurtheilt, daß er blos ein beschleunigter Dreivierteltakt sei: er hat folgende Accentuation:



und wie himmelweit ist dieselbe von der des Dreivierteltakts verschieden, wo je ein Accent zwei Achtel überragt, während hier jeder Takt überhaupt nur einen Accent hat, der alle drei Achtel überragen muß. Daher können wir beim Dreivierteltakte auch wohl drei, beim Dreiachteltakte aber in der Regel nur eins zählen.

Der Dreisechszehnteltakt dagegen — dieser ist in Wahrheit nur ein beschleunigter Dreiachteltakt und kommt daher auch fast gar nicht vor.

Die Accentuation des Neunachteltakts nähert sich der des Dreivierteltakts, nur gehören hier zu jeder Hauptzeit des Taktes drei Achtel, während letztgenannte Taktart blos zwei dazu zählt:
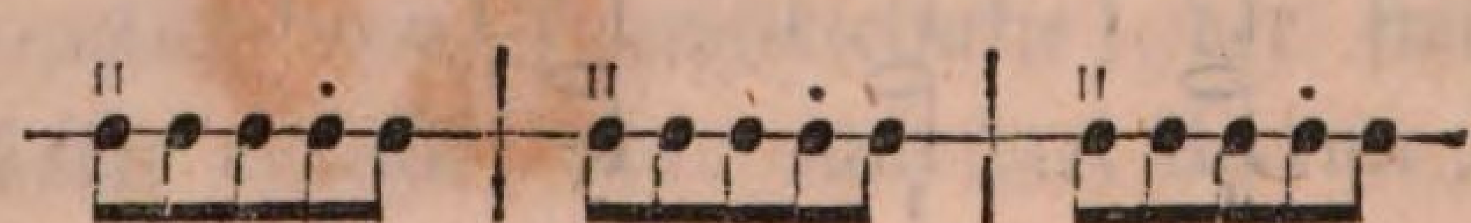


Der Neunvierteltakt wird nur in älteren Tonwerken noch bisweilen gefunden, aber er erscheint auch da lediglich als ein langsamerer Neunachteltakt, so wie der Neunsechszehnteltakt blos ein solcher mit beschleunigteren, lebendigeren Schritten.

Die fünf- und siebentheiligen Taktarten will die Theorie häufig gar nicht anerkennen, während die Praxis nicht selten den in ästhetischer Beziehung wirkungsvollsten Gebrauch davon macht. Doch ist man alsdann über die Accentuation derselben nicht einig. Viele meinen, daß der Fünfachteltakt nur einen Accent habe, der alle fünf Achtel überrage; indessen dürfte in dieser Form der Takt schwer zu executiren seyn. Die Auffassung wird sicher erleichtert und das Gefühl auch mehr befriedigt, wenn man entweder auf das dritte oder vierte Achtel noch einen leichten Accent legt, also spielt:



oder:



Der Fünfvierteltakt unterscheidet sich accentisch nicht vom Fünfachteltakte, sondern nur durch eine schwerfälligere, bedächtlichere Bewegung.

Der Siebenachteltakt kommt noch seltener vor als der Fünfachteltakt, und scheint auch weniger ein künstlerisches Bedürfniß denn nur das Erzeugniß des momentanen Willens eines Componisten zu seyn. Daher ist auch die Accentlegung in seiner Tonreihe noch weniger bestimmt als im Fünfachteltakte, und man verbindet bald zwei, bald auch nur einen leichten Accent mit dem schweren.

3. Accentuation der gemischten Taktarten.

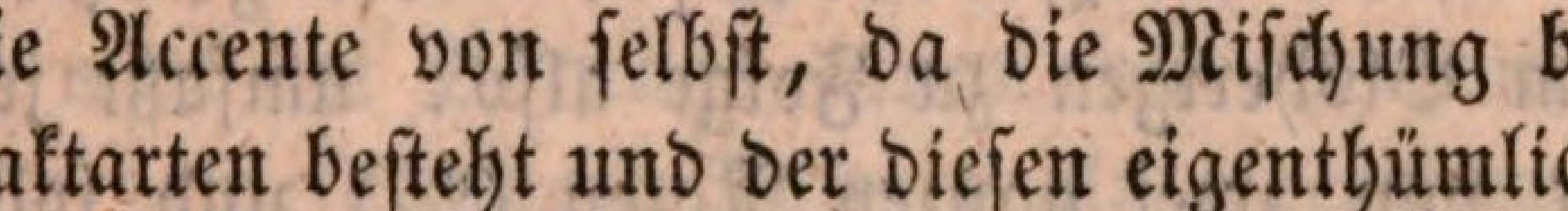
Letztere, die fünf- und siebentheilige Classe von ungeraden Taktarten führt unmittelbar zur Lehre von den Accenten der gemischten Taktarten, indem sie selbst gleichsam nur erscheint als ein Gemisch von geraden und ungeraden Takten, in welchem der zweite Accent jedoch nicht so bestimmt und kräftig auftritt als bei den ausdrücklich als gemischte erklärten Taktarten. Um die Accentuation dieser gemischten Taktarten zu bemessen, kommt es nur darauf an, auf wie vielerlei Weise die Mischung der Taktarten selbst geschehen kann; denn ist dafür ein Maßstab gefunden, so ergeben sich die Accente von selbst, da die Mischung blos aus geraden und ungeraden Taktarten besteht und der diesen eigenthümliche, oben gezeigte Accent sich durch die Mischung durchaus nicht ändert. Wohl nur dreierlei ist die Weise, auf welche jene Mischung oder der Wechsel von geradem und ungeradem Takte in einem Tonstücke geschehen kann:

a) entweder wechselt Takt um Takt eine ungerade und eine gerade oder eine verschiedene gerade oder ungerade Taktart,

b) oder tritt nach kürzerer Dauer irgend einer der ungeraden oder geraden Taktarten eine andere für kürzere Zeit ein,

c) oder endlich können gerade und ungerade Taktarten gleichzeitig zur Verwendung kommen.

Die erstere Art der Mischung, wobei z. B. der Dreiviertel- mit dem Zweivierteltakte regelmäßig abwechseln kann:



ist die weniger häufig vorkommende; öfterer trifft man die zweite Art Mischung, und am seltensten die dritte, zumal in Claviermusik, obschon sie auch hier wohl effektuirt werden kann, indem es z. B. recht wohl möglich ist, daß die rechte Hand etwa im Dreivierteltakte zu spielen hat, während die linke im Zweivierteltakte spielt, und dennoch die Musik Beider sich durch das Tempo auf passende Weise ausgleicht. Viel Selbstständigkeit in dem

Mechanismus beider Hände würde allerdings dazu gehören, und schwer überhaupt die Aufgabe seyn, doch nicht unmöglich zu lösen.

§. 8.

Taktvorzeichnung.

In welcher von den oben aufgezählten Taktarten ein Tonstück gesetzt ist, und welcher Taktrhythmus also beim Vortrag dieses befolgt werden muß, ersieht man jedesmal aus der sogenannten Taktvorzeichnung, welche, wie die Vorzeichnung der Tonarten, jedem Tonstücke oder Tonsatze auf dem Liniensysteme und bei Claviermusiken zwar auf beiden Liniensystemen vorangestellt wird, und welche jedesmal so lange ihre Geltung behält, bis eine andere Taktvorzeichnung an ihre Stelle tritt.

Die Zeichen dieser Taktvorzeichnung bestehen durchschnittlich in den dem Nennwerthe der Taktart entsprechenden gewöhnlichen Bruchziffern; nur bei einigen Taktarten hat man statt dieser Ziffern andere, jetzt allgemein gültige Zeichen eingeführt. Im Folgenden mögen die Vorzeichnungen aller gebräuchlichen Taktarten ihre Aufzählung und Erklärung finden.

Steht ein Tonstück im Zweieinsel- oder großen Alla breve-Takt, d. h. allem Bisherigen zu Folge also: umfaßt jeder einzelne Takt desselben die Zeit von zwei ganzen Noten ($^8/_4$) und soll in seinem Vortrage die Accentuation dieser Taktart beobachtet werden, so ist dies zu seinem Anfange durch $^2/_1$ oder ₵ angedeutet; steht ein Tonstück im Zweizweitel- oder kleinen Alla breve-Takt ꝛc. so hat es zur Vorzeichnung $^2/_2$ oder ₵, auch $\not{2}$ und auch wohl I;
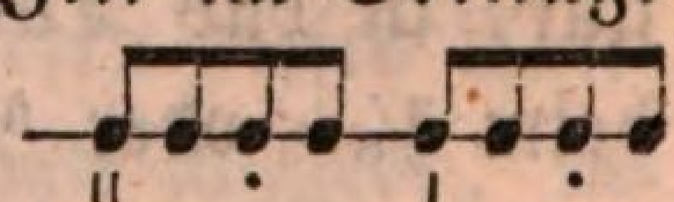
die Vorzeichnung	des	Zweivierteltakts	ist	$^2/_4$;	
=	=	= Zweiachteltakts	=	$^2/_8$;	
=	=	= Vierzweiteltakts	=	$^4/_2$,	oder auch C϶ (ein doppeltes, aber mit seinen Öffnungen gegeneinander gerichtetes großes lat. C); gewöhnlicher C;
=	=	= Viervierteltakts	=	$^4/_4$;	
=	=	= Vierachteltakts	=	$^4/_8$;	
=	=	= Sechsachteltakts	=	$^6/_8$;	
=	=	= Sechssechzehnteltakts	=	$^6/_{16}$;	
=	=	= Zwölfachteltakts	=	$^{12}/_8$;	
=	=	= Dreisechszehnteltakts	=	$^3/_{16}$;	
=	=	= Dreiachteltakts	=	$^3/_8$;	
=	=	= Dreivierteltakts	=	$^3/_4$;	
=	=	= Dreizweiteltakts	=	$^3/_2$;	
=	=	= Neunachteltakts	=	$^9/_8$;	
=	=	= Neunvierteltakts	=	$^9/_4$;	
=	=	= Neunsechszehnteltakts	=	$^9/_{16}$;	
=	=	= Fünfachteltakts	=	$^5/_8$;	
=	=	= Fünfvierteltakts	=	$^5/_4$;	

Die Taktvorzeichnung steht unmittelbar nach der Vorzeichnung der Tonart auf dem Liniensysteme, wiederholt sich aber in der Regel nicht, wie diese, auf jedem Liniensysteme, da das Aufhören ihrer Geltung leichter erkannt wird aus dem Noteninhalte der Taktfächer.

Bei den gemischten Taktarten erster Gattung ist auch die Taktvorzeichnung eine doppelte, indem die Vorzeichnung jeder der beiden mit einander abwechselnden Taktarten neben einander auf dem Liniensysteme zu Anfang eines Tonsatzes steht; bei deren zweiter Gattung wird die Vorzeichnung der für kürzere Zeit eintretenden zweiten Taktart unmittelbar ihrer Stelle vorangesetzt; und Betreff der letztern Gattung gemischter Taktarten reicht die auch im Übrigen geltende Regel aus, daß jede Taktvorzeichnung sich nur auf die Noten desjenigen Liniensystems bezieht, auf welchen sie selbst steht.

§. 9.

Takthalten.

Weiß der Clavierspieler aus der Taktvorzeichnung die Taktart seines Tonstücks, so kommt es nur noch darauf an, daß er in dem Vortrage desselben auch Takt hält. Es begreift dieses Takthalten Zweierlei in sich: einmal daß man im Vortrage genau die rhythmische Accentuation befolgt, welche die vorgeschriebene Taktart als eigenthümlich auszeichnet, und dann daß man im Ganzen zu dem Vortrage keines Taktes mehr oder weniger Zeit aufwendet als zu dem eines andern derselben Taktart und desselben Tonsatzes. Nehmen wir z. B. an, ein Tonstück stände im C-Takt, und wir hätten die vier Viertel des ersten Taktes desselben so schnell auf einander folgen lassen, daß im Ganzen nur eine Secunde Zeit damit vorübergegangen wäre, alsdann darf und muß auch jeder andere Takt dieses Tonstücks, mögen in demselben noch so viele oder noch so wenige Töne oder Noten enthalten seyn, nicht mehr und nicht weniger Zeit im Vortrage erfordern, so daß also der Rhythmus  oder  genau von Secunde zu Secunde wiederkehrt. Kleine Abweichungen von der Regel werden seiner Zeit später gezeigt und erklärt werden, namentlich im fünften Capitel des zweiten Theils, wo von dem Vortrage auf dem Claviere die Rede ist.

§. 10.

Das Taktschlagen und Taktzählen.

Das Bezeichnen der Takttheile oder Taktglieder oder auch nur der Thesen einer Taktart durch Hebung, Senkung und Seitenbewegung der Hand, des Armes oder irgend eines sonstigen Gegenstandes, welches na=

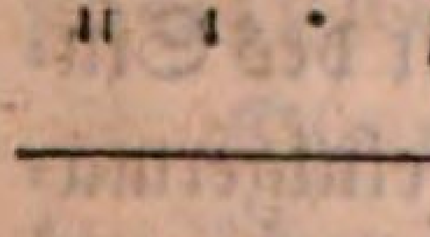
mentlich häufig zur Beförderung des Takthaltens im Spiele geschieht, heißt das Taktschlagen. Wesentlich giebt es darin nur zwei Hauptmomente: das Senken der Hand oder der Niederschlag zur Andeutung des Anfangs eines Taktes oder seiner Thesis und das Heben derselben oder der Aufschlag zur Andeutung der Arsis. Bei kürzeren und namentlich den zweitheiligen Taktarten sind diese beiden Momente auch vollkommen ausreichend; jedoch bei längeren Rhythmen und namentlich den größeren drei- und viertheiligen Taktarten müssen um der Sicherheit in der zeitgleichen Folge der rhythmischen Schläge willen auch noch andere Momente dazu genommen werden, nämlich die Seitenbewegung der Hand, durch welche dann die mittleren Taktaccente, der zweite und dritte, sich ausdrücken. So schlägt man bei allen geraden Taktarten in dem Verhältnisse der Vierzahl beim ersten Accente nieder mit der Hand oder dem Finger, beim zweiten seitwärts links, beim dritten seitwärts rechts, und beim letzten aufwärts; bei den Taktarten, die nur drei Hauptaccente haben, schlägt man nieder, seitwärts links und aufwärts; und bei den Taktarten mit nur zwei Hauptaccenten oder auch nur einem Hauptaccente schlägt man blos nieder und aufwärts. Gleichermaßen verhält es sich mit dem Zählen der Taktaccente, dem sogenannten Taktzählen. Nur nach den rhythmischen Accenten eines Taktes darf sich dieses richten, und mit dem ersten derselben zählt man jedesmal eins und dann in strenger Regelmäßigkeit weiter zwei, drei, vier, je nachdem der Takt zwei oder drei oder vier Accente hat. Bei den kurzen und schnellen Taktarten mit blos einem Accent zählt man auch blos eins. Ich halte das Zählen nur Anfangs beim Clavierspiel für gut; später mag der Lehrer den Takt schlagen, wo es nöthig ist, doch vermeide er alles Aufschlagen, Klopfen u. dgl. dabei. So lange der Schüler ein Tonstück noch unverhältnißmäßig langsam spielt oder spielen muß und gar wenig Taktfestigkeit besitzt, ist es auch wohl gut, in das Taktzählen die Taktglieder mit aufzunehmen, und so z. B. beim 3/8- oder 6/8-Takte nicht etwa blos eins oder zwei, sondern drei und sechs zu zählen. Der Schüler erhält dadurch eine leichter aufzufassende Richtschnur für seine Bildung der rhythmischen Taktglieder. Was wir aber thun, ob wir den Takt schlagen oder zählen und ob blos nach den Takttheilen oder nach den Taktgliedern, immer muß mit der größesten Bestimmtheit und Präcision dabei verfahren werden. Alles Nachgeben, Unbestimmte, Unsichere schadet hier, und beim Zählen muß selbst im Sprachtone dies aufs Sorgfältigste vermieden werden. Demnach kann ich auch das singende Zählen, was man häufig von Lehrern und Schülern hört, durchaus nicht gut heißen.

Siebentes Capitel.

Die Lehre vom Zeitmaße oder Tempo der musikalischen Bewegung.

§. 1.

Tempo überhaupt.

Der Takt ordnete größere oder längere Tonreihen in kleinere, unter sich gleiche rhythmische Glieder; was wir indessen dadurch erreichten war nur ein überschauliches relatives Maß. Wir lernten nämlich dadurch eine Tonreihe mit gewissen, rhythmisch wiederkehrenden Accenten vortragen, was die Auffassung erleichtern und die Wirkung erhöhen, bestimmter ausprägen muß, und lernten ferner dadurch, wie viele Viertel, Achtel oder welche andere Notengattung in einem Takte vorkommen müssen, um jenes Maß zu einem regelmäßigen zu gestalten; allein wie viel Zeit ein solcher Takt jedweder Taktart auch beim Vortrage einzunehmen hat, war noch keineswegs aus der ganzen Anordnung zu ersehen. Auch die Note, obschon an und für sich von verschiedener Zeitgeltung, giebt dafür keinen bestimmten Anhaltspunkt, denn wissen wir z. B. auch, daß, wenn die ganze Note etwa eine Secunde hindurch klingt, die halbe Note nur eine halbe, die Viertelsnote nur eine Viertels-Secunde hindurch klingen muß, so wissen wir doch aus dem Bisherigen noch keineswegs, ob und wann die ganze Note auch eine Secunde klingen darf. Diese absolute Zeitdauer eines Tones von irgend welcher Notengeltung und daher auch ganzen Taktes bestimmt erst das sogenannte Tempo (italienisches Wort) oder Zeitmaß, das jedem Tonstücke gleich seiner Ton- und Taktart zugetheilt wird, und das, wenn letztrer besagt, wie groß der Inhalt eines jeden Taktes dieses Tonstücks ist und welche Accentuation die verschiedenen Noten dieses Taktinhalts beim Vortrage bekommen, demnach nun auch genau angiebt, innerhalb welcher Zeit solcher jeder Taktinhalt das ganze Tonstück hindurch gespielt seyn will*). Drücke ich mich noch etwas deutlicher aus. Angenommen ein Tonstück stände im 3/4-Takt, so ersehen wir dies aus der Taktvorzeichnung und wissen aus der Taktlehre, daß die Noten und Pausen eines jeden Taktes dieses Tonstücks zusammengenommen drei Viertel ausmachen, die mit folgender Accentuation vorgetragen werden müssen:
, aber genau wie viel Zeit auch auf diesen Vortrag jedesmal

*) Vergl. §. 6 des fünften Capitels dieses ersten allgemeinen Theils.

verwendet werden soll, ob vielleicht im Ganzen nur eine Secunde oder zwei, drei Secunden oder wie viel, das erkennen wir erst aus der Bestimmung der Zeitmaßes oder Tempo's, welche ebenfalls dem Tonstücke durch Überschriften zugefügt worden ist, oder auch eine willkührliche von Seiten des Spielers seyn kann, für die alsdann nur der ästhetische Charakter des Tonstücks noch einen Anhaltspunkt bietet.

§. 2.

Verschiedene Grade des Tempo.

Daraus geht zugleich hervor, daß die Zeit, welche wir auf den Vortrag eines Taktes verwenden, bei jedem Tonstücke eine andere, bald eine längere, bald eine kürzere, das Tempo also, die Bewegung bald schneller, bald langsamer seyn kann, und diese Verschiedenheit sogar bei Tonstücken von einerlei Taktart einzutreten vermag. Nur bei ein und demselben Tonsatze ändert sich diese Bewegung dergestalt im Allgemeinen nicht, daß dieselbe Zeit, die auf den ersten Takt desselben verwandt wurde, auch bei jedem seiner folgenden Takte genau beibehalten werden muß, außer es wäre ausdrücklich eine Beschleunigung oder Verminderung ihrer Zeitschritte vorgeschrieben worden. Um jene Verschiedenheit indessen mit überschaubaren Gränzen zu umziehen, nehmen wir dabei nicht auf jeden und noch so kleinen Unterschied Bedacht, sondern stufen das ganze Maß des musikalischen Tempo in fünf verschiedene Grade ab, von denen jeder je nach Umständen sowohl auf Seiten der Schnelligkeit als auf Seiten der Langsamkeit etwas und mehr oder weniger modificirt werden kann, so daß sich zu den fünf Hauptgraden gewissermaßen noch mehrere verschiedene Unterabtheilungen oder Nebengrade bilden, die aber hinsichtlich ihres Verhältnisses leicht nach dem Zeitverhältnisse jener fünf Hauptgrade bemessen werden können. Diese fünf Hauptgrade des musikalischen Zeitmaßes sind, von dem langsamsten Grade angefangen, folgende:

a) die langsamste Bewegung,
b) die mäßig langsame,
c) die mäßig geschwinde,
d) die geschwinde, und
e) die allerschnellste Bewegung.

Das Maß der beiden äußersten Gränzen, also der langsamsten und schnellsten Bewegung, womit der ganze Gradekreis abschließt, ergiebt sich aus dem Gesetze der Deutlichkeit im Spiel. Ein zu langsames Spiel entbehrt dieser Deutlichkeit und klaren Verständlichkeit, leichten Überschaulichkeit des Sinnes des Tonstücks eben sowohl, als ein zu schnelles, und ein nur einigermaßen gebildetes Gefühl findet daher dafür leicht selbst die beste Richtschnur.

§. 3.

Bestimmung des Zeitmaßes.

Ferner geht aus der §. 1 angestellten Betrachtung zugleich hervor, daß, wie wir für die Ton- und Taktart eines Tonstücks gewisse Zeichen oder sonstige Bestimmungsweisen besitzen, aus denen sich sofort beim Anblick des letztern dieselben vollkommen und genau erkennen lassen, wir für das Zeitmaß, das Tempo eines Tonstücks auch, und zwar gemäß allen jenen seinen Haupt- und Nebengraden dergleichen Bestimmungsweisen besitzen müssen; und in der That ist dies nicht allein wirklich der Fall, sondern die Mittel, welche uns die Praxis dazu darbietet, sind sogar im Allgemeinen gedoppelter Art:

a) einmal nämlich kann die Bestimmung des Tempo eines Tonstücks oder Tonsatzes auf vollkommen mathematische Weise geschehen mit Hülfe des Chronometers oder Metronoms, und dann
b) auch auf accidentale mittelst gewisser technischer Kunstausdrücke, die meist aus der italienischen Sprache entlehnt worden sind, und über deren Sinn und Bedeutung eine solch' allgemeine, durch Tradition und Gewohnheit sanctionirte Annahme in der gesammten musikalischen Welt herrscht, daß wenig Erfahrung und richtiges Gefühl mehr dazu gehört, den Mangel mathematischer Genauigkeit an ihnen aus dem ästhetischen Charakter des Tonstücks zu ergänzen.

Auch steht, und welche von beiden Bestimmungsarten dazu angewendet wurde, gleich der Takt- und Tonartvorzeichnung die Angabe, in welchem Zeitmaße ein Tonstück gespielt werden soll, sofort zu Anfang über, vor oder innerhalb des ersten Liniensystems desselben, und behält so lange ihre volle Geltung, bis eine andere so zu sagen Tempovorzeichnung statt ihrer angemerkt ist. Deshalb können auch wohl einzelne kleinere Sätze eines Tonstücks, die für sich ein besonderes, langsameres oder schnelleres, Tempo als dieses im Ganzen haben soll, mit einer dahin lautenden eignen Tempoüberschrift oder Tempovorzeichnung versehen seyn, ohne daß dadurch die Regel überhaupt eine Änderung erhielte, indem, wenn die Geltung solcher Einzelüberschrift aufhören und dafür entweder das frühere oder wiederum ein andres Tempo eintreten soll, dieses ebenfalls ausdrücklich angemerkt ist und angemerkt seyn muß. Gehen wir demnach zur Betrachtung der einzelnen Tempovorzeichnungen nach je beiden Arten selbst über.

§. 4.

Metronomische oder mathematische Bestimmung des Tempo.

Die mathematische Bestimmung des Tempo geschieht — wie ich vorhin schon sagte — mittelst eines Chronometers oder Metronoms. Solche

Chronometer oder Metronome (Zeitmesser), die also Maschinen sind, mit Hülfe deren und nach welchen sich die absolute Zeitdauer eines in einer Note vorgezeichneten Tones (oder einer Pause) angeben läßt, der dann mit seiner Zeitgröße gewissermaßen den Normalton, das Normal-canonische Maß für alle übrigen in Noten darstellbaren Zeitgrößen abgiebt, hat man mehrere erfunden, die zu ihrer Unterscheidung bald diese, bald sonstige Namen führen, als: Taktuhren, Rhythmometer, Metrometer, Taktweiser, Tempoweiser 2c.; allgemeine Einführung fanden aber nur zwei, der von Mälzel und der von G. Weber erfundene Metronom, jener um seiner Vollkommenheit, dieser um seiner Einfachheit und Wohlfeilheit willen. Bleibe ich daher auch nur bei Erklärung und Beschreibung dieser beiden stehen.

Der Mälzelsche Metronom ist ein aufrecht stehender, mit einem verschiebbaren Gewichte versehener Pendel, der ursprünglich durch ein Uhrwerk, bei vereinfachten Nachbildungen der Maschine aber auch durch einen leichten Stoß mit dem Finger in Bewegung gesetzt und erhalten wird. Hinter oder an dem Pendel ist eine Tafel in 110 Grade, nämlich von Nr. 50 bis 160, getheilt. Stellt man das Gewicht am Pendel auf einen dieser Grade, so schwingt letzterer so viele Male in einer Minute, als die Zahl des Grades besagt, also 50 bis 160mal, je nachdem das Gewicht vom obersten bis zum untersten Grade gestellt ward, und hiernach nun läßt sich jeder Note leicht eine absolute Zeitdauer zumessen, indem man nämlich blos bestimmt, welche Geltung, ob z. B. die eines Viertels, der halben Note oder welche andere, den so vielsten Theil einer Minute einnehmen soll, als der Pendelschlag erklärter Weise bezeichnet. Will ich z. B. in einer Minute 120 Viertel oder — was dasselbe ist — jede Secunde eine halbe Note spielen, so stelle ich das Gewicht am Pendel auf 120 oder auf 60, und dort geben seine Schläge mir die Schnelligkeit der Folge der Viertel, hier die Schnelligkeit der Folge der halben Noten an. Es kann kaum etwas Genaueres und in dieser Hinsicht auch Ausreichenderes noch geben, denn weiß ich das absolute Zeitmaß einer bestimmten Notengattung, so weiß ich auch das absolute Tempo des ganzen Tonstücks, da jenes Zeitmaß der einen Notengattung Norm ist für alle übrigen. Die Art und Weise dann, wie Componisten diese metronomische Tempobestimmung ihrer Tonstücke für den Spieler anschaulich zu machen pflegen, ist eben so bequem und verlässig. Sie schreiben zwei große lateinische M. M. zu Anfang über das Stück (als Abkürzung von: „Mälzels Metronom") und daneben eine Note mit der Gradnummer des Pendels, die, das Gewicht darauf gestellt, derjenigen Schnelligkeit entspricht, in welcher die Noten von angeführter Gattung gespielt werden sollen, z. B. M. M. (oder Mlz. M.) 𝅘𝅥=80, d. h. stelle das Gewicht am Pendel des

Mälzelschen Metronom auf Nr. 80, setze den Pendel in Bewegung, und so schnell nun die Schläge desselben auf einander folgen, so schnell spiele die Viertel oder laß die Zeit einer Viertelsnote vorübergehen, wornach sich dann die Zeitgeltung aller übrigen Notengattungen von selbst bemißt. Ich glaube, daß dieses eine Beispiel für alle Fälle und Vorkommnisse ausreicht.

Der Webersche Metronom besteht aus einem, mit irgend einem Gewicht, z. B. einer Bleikugel, beschwerten Faden von bestimmter Länge und bestimmten, irgendwie (vielleicht durch Knoten oder Farbenstriche) angedeuteten einzelnen Längemaßen. Je kürzer ein solcher Faden ist, desto schneller schwingt er, wenn sein Gewicht frei in Bewegung gesetzt wird, und je länger er ist, desto langsamer. So kann also der Grad der Bewegung nach dem Längemaße des Fadens bestimmt werden; ein Faden z. B. von 55 rhein. Zollen Länge schwingt 50mal, ein andrer von 5 solchen Zollen Länge 160mal in einer Minute. Dieses Ergebniß der Erfahrung läßt nun auch leicht das Verhältniß berechnen, in welchem der Webersche zu dem Mälzelschen Metronom steht, und da letzteren sich nicht alle Clavierspieler anschaffen mögen, erstern aber Jeder sich selbst anfertigen kann, zudem neuerer Zeit das Tempo fast bei allen Compositionen nach dem Mälzelschen Metronom angegeben worden ist, so will ich eine vollständige Tabelle dieses Verhältnisses in der Art hersetzen, daß links die Grade des Mälzelschen Metronoms angegeben sind, welche den rechts bezeichneten rheinischen Zollen am Weberschen Taktmesser entsprechen:

Metronomgrade	entsprechen	rhein. Zollen.	Metronomgrade	entsprechen	rhein. Zollen.
50	=	55	92	=	16
52	=	50	96	=	15
54	=	47	100	=	14
56	=	44	104	=	13
58	=	41	108	=	12
60	=	38	112	=	11
63	=	34	116	=	10
66	=	31	120	=	9
69	=	29	126	=	8
72	=	26	132	=	7½
76	=	24	138	=	7
80	=	21	144	=	6½
84	=	19	152	=	6
88	=	18	160	=	5

Darnach angenommen, z. B. ein Tonstück enthielte als Tempoüberschrift die Zeichen: M. M. 𝅗𝅥 = 96, und nicht blos daß wir wissen, was die-

selben bedeuten, sondern haben wir keinen Mälzelschen Metronom, so machen wir uns schnell selbst einen Weberschen von 15 Zoll Länge, und die Schwingungen, die derselbe giebt, bezeichnen genau dieselbe Zeit, in welcher die halben Noten hier auf einander zu folgen haben, als — besäßen wir einen Mälzelschen Metronom — dessen Pendelschlag mit dem Gewicht auf Grad 96.

Zu den §. 2 aufgeführten fünf Hauptgraden unsers Tempo verhält sich der Mälzelsche Metronom nach ziemlich allgemeiner Annahme in folgender ohngefährer Weise:

der erste oder langsamste Grad entspricht M. M. ♩= 50,
der zweite " " " " M. M. ♩= 60,
der dritte " " " " M. M. ♩= 90,
der vierte " " " " M. M. ♩= 120—130,
der fünfte oder schnellste Grad " M. M. ♩= 140—160.

Das metronomische Verhältniß der dazwischen liegenden Nebengrade oder Abstufungen des mehr oder weniger schnell oder langsam ergiebt sich daraus von selbst.

§. 5.

Accidentale Bestimmung des Tempo.

In zweiter Art geschieht die Bestimmung und Bezeichnung des Tempo eines Tonstücks — weshalb ich dieselbe auch die accidentale heiße — mittelst gewisser technisch gewordener Kunstausdrücke, die, alle der italienischen Sprache entlehnt, nun entweder allein gebraucht oder auch, und dies, in der Regel, gleichsam wie zur nähern Erläuterung, mit der metronomischen Bezeichnung zusammengestellt werden. Im ersteren Falle kann natürlich die Bedeutung nur eine ohngefähre seyn, da der Sinn der Ausdrücke in dieser Beziehung, obschon auf einer allgemeinen Tradition beruhend, doch kein genau determinirender, sondern ebenfalls nur ein allgemeiner, ein die Sache allgemeinhin bezeichnender ist; indessen da ich im vorhergehenden Paragraphen das Verhältniß angab, in welchem die metronomische Tempobezeichnung zu den fünf Hauptgraden des musikalischen Zeitmaßes steht, und wir hier, durch die accidentale Tempobestimmung, nun auch die technischen Terminationen für diese fünf Hauptgrade erhalten, so — meine ich — sollte ein nach dieser meiner Schule gebildeter Clavierspieler gar nicht mehr irren können in der Wahl des Tempo der Tonstücke, die er spielt, mögen dieselben in solcher Hinsicht überschrieben seyn auf welche der beiden Weisen.

Ich will, indem ich nun zur Aufzählung aller der technisch gewordenen Kunstausdrücke übergehe, die zur Bezeichnung des Tempo eines Tonstücks gebraucht werden, dieselben deshalb auch nicht etwa blos nach jenen

fünf Hauptgraden, sondern zugleich so ordnen, daß die einzelnen kleineren Abstufungen, in welche jeder Hauptgrad wieder zerfällt, sofort damit, stets vom langsameren zum schnelleren fortschreitend, ins Auge treten.

Für den ersten oder langsamsten Hauptgrad des Tempo dienen in solcher Weise die Ausdrücke:

Largo (breit) oder Largo assai (breit oder langsam genug, sehr breit) und Larghissimo (sehr, äußerst langsam, am allerlangsamsten).
Adagio (langsam) und Adagissimo (sehr langsam).
Lento (schleppend).
Grave (schwer).

Demnach hat dieser erste Hauptgrad vier Unterabtheilungen, von denen das Largo die höchste und das Grave die letzte Stufe der Langsamkeit bezeichnet.

Der zweite Hauptgrad des Tempo, die mäßig langsame Bewegung hat in gleicher Progression folgende fünf durch das Wort sich zugleich kundgebende Abstufungen:

Larghetto (Diminutivum von Largo — etwas breit).
Andante (gehend, nicht geschwind, gemächlich).
Andantino (nicht so sehr gehend, schon etwas munterer).
Sostenuto (anhaltend und zurückhaltend in der Bewegung).
Commodo (bequem, leicht, gemach).

Der dritte Hauptgrad, die mäßig geschwinde Bewegung, zerfällt in vier verschiedene Unterabtheilungen, die sich in derselben Progression durch folgende Wörter andeuten:

Allegretto (etwas lebhaft).
Moderato (mäßig, gemäßigt).
Allegro moderato (mäßig schnell, gemäßigt munter).
Allegro ma non troppo (schnell, doch nicht zu sehr).

Der vierte Hauptgrad, das wirklich schnelle Tempo, hat folgende in der Bedeutung sich stets steigernde Bezeichnungen:

Allegro (munter, lebhaft, rasch).
Animato (beseelt, regsam).
Allegro con brio od. brioso (frischbewegt, aufgeweckt, rasch, schnell mit Leben).
Allegro con fuoco oder fuocoso (feurig bewegt, schnell und mit Eifer).
Allegro agitato (unruhig eilend, bestrebend schnell).
Allegro appassionato (leidenschaftlich bewegt).

Und der letzte fünfte Hauptgrad endlich, das allerschnellste Tempo, bezeichnet sich in vier Abstufungen durch folgende Ausdrücke:

Allegro assai oder Allegrissimo (schnell genug, sehr schnell, bewegt).
Allegro vivace (mit lebendiger Regsamkeit).
Vivace bis Vivacissimo (sehr eilend, fliegend schnell).
Presto, Presto assai, Prestissimo (so schnell als nur immer möglich und thunlich).

Häufig kommen diese Ausdrücke auch mit noch andren Zusammenstellungen vor, die sich indessen in der Regel mehr auf die Art und Weise des Vortrags überhaupt als auch auf den Grad der Bewegung insbesondere beziehen.

§. 6.
Vergleichung der beiden verschiedenen Arten der Tempobezeichnung.

Vergleichen wir beide verschiedene Arten mit einander, auf welche das Tempo oder Zeitmaß eines Tonstücks bestimmt und bezeichnet zu seyn pflegt, so verdient allerdings, was Genauigkeit und Deutlichkeit anlangt, die metronomische bei Weitem den Vorzug vor der blos accidentalen, da dort ein Fehler in der Wahl des Tempo nach dem Sinne des Componisten gar nicht möglich seyn kann, die Mittel dieser hingegen immer in nur sehr unbestimmten und relativen Kunstausdrücken bestehen. Doch darf man keineswegs der Meinung sich hingeben, als ob mit einem genauen Befolgen und Festhalten der metronomischen Vorschrift schon Alles in dieser Beziehung gethan sei. Solches bestände blos in einem mechanischen Nachmachen, und dies genügt in keiner Kunstleistung. Auch wäre es ein großer Irrthum, wollte man glauben, die mathematische Tempovorzeichnung erfordere durchgehends während des ganzen Tonsatzes, dem sie vorangesetzt ist, ein unverrücktes Festhalten. Dadurch würde Steifheit in den Vortrag kommen, die sich ebenfalls mit der Kunst des Clavierspiels so wenig verträgt, als mit jeder andern Kunstproduktion. Vielmehr ist die metronomische Bezeichnung des Tempo nur ein Nothbehelf für die durchaus unersetzliche und unentbehrliche künstlerische Auffassung, der als solcher aber schlechterdings keine durchgängig absolute Geltung anspricht, sondern im Allgemeinen nur den Grundtypus des Zeitmaßes angiebt, in welchem ein Tonstück vorgetragen werden soll, und dabei immer noch manche Freiheiten im Zu- und Nachgeben gestattet. Kein Tonstück nämlich kann und darf durchaus nach ein und demselben und stets unverrückt festgehaltenen Maße der Bewegung vorgetragen werden, vielmehr nicht blos daß bei einzelnen Stellen der erforderliche und beabsichtigte Ausdruck bald ein Eilen, bald ein Zögern, bald ein Schneller- bald ein Langsamerwerden vorschreibt, sondern das Tonstück im Ganzen auch kann unter veränderten Umständen

bald ein etwas schnelleres, bald ein etwas langsameres Tempo erheischen, wenn seine Wirkung eine volle, sein Ausdruck ein ganzer seyn soll. Denn einmal kommt bei der Wahl des Tempo noch in Betracht, ob das Tonstück an sich ein sehr vollgriffiges, starkes, klangmassiges ist. In solchem Falle werden wir es niemals so schnell vortragen dürfen als im entgegengesetzten, weil sonst gar leicht Undeutlichkeit, Unklarheit in das Spiel kommen würde. Auf einem Claviere oder tafelförmigen Fortepiano kann ich deshalb ein und dasselbe Tonstück wohl schon um etwas schneller vortragen, als auf einem Flügel von großem, besonders vollem Tone. Dann haben wir dabei auch auf das Local Rücksicht zu nehmen, in welchem wir spielen. Ist dieses ein großes, so verbreiten sich die Töne nicht so schnell, als ist es ein kleineres, und wir müssen, wollen wir deutlich bleiben, nothwendig das Tempo etwas langsamer nehmen, als in letzterem. Und endlich drittens übt nicht minder auch unsere eben vorhandene Gemüths- und Geistesstimmung einen sehr merklichen Einfluß auf den Gegenstand. Mag die metronomische Tempovorzeichnung seyn, welche sie will: bei erregter Gemüthsstimmung werden wir das Tonstück immer etwas lebhafter, feuriger, lebendiger erfassen und daher schneller spielen, als im entgegengesetzten Fall, und haben wir Zuhörer, die mit unsrer Stimmung harmoniren, so wird der Unterschied vielleicht ein noch größrer. So ist allerdings gut und fast nothwendig, daß wir uns durch Beobachtung der metronomischen Tempovorzeichnung zuvor genau davon unterrichten, in welchem Maße der Bewegung der Componist wollte, daß sein Tonstück vorgetragen werde, und diesen Unterricht zu geben, ist keine Art von Tempovorzeichnung so vollkommen im Stande als die metronomische; allein haben wir das gethan, so dürfen wir nun auch nicht etwa den Metronom neben uns stellen und streng jeden Takt nach seinen Pendelschlägen vortragen wollen, sondern müssen, den Pendelschlag als allgemeine Zeitandeutung gelten lassend, darnach frei unserm eignen Gefühle folgen, unbekümmert um das vielleicht hier und da eintretende zu Viel oder zu Wenig, vielmehr ausschließlich dem Zwecke nachstrebend, das durch unser Spiel auszudrücken, was wir glauben durch dasselbe im Augenblicke durch dasselbe ausdrücken zu können und ausdrücken zu sollen: ein Streben, das, ist es ein wahres, dann auch niemals den ersten Grundtypus der Bewegung zu weit verlassen, sondern immer die Regel zugleich in sich erfüllen wird, die wir aus Anlaß der Nothwendigkeit einer vollkommen rhythmischen Form im Spiel kennen lernten als das „Takt halten.“ Im fünften Capitel des zweiten Theils, bei Gelegenheit der Lehre vom Vortrage auf dem Claviere, komme ich auf diesen Gegenstand noch einmal ausführlicher zurück.

§. 7.

Zeichen der Verstärkung und Verringerung eines Tempogrades.

Das Abweichen bei einzelnen Stellen von dem einmal angenommenen oder für das Ganze vorgeschriebenen allgemeinen Haupttempograde, also das Schneller- oder Langsamernehmen der Totalbewegung eines Tonstücks bei blos einzelnen kleineren oder größeren Stellen desselben, kann auch von dem Componisten häufig selbst vorgeschrieben worden seyn, und es ergiebt sich daraus das Bedürfniß noch weiterer Tempobezeichnungen in künstlerischen Ausdrücken, durch welche auch solche momentane Abweichungen von dem ursprünglich angenommenen Hauptgrade der Bewegung nöthigen Falls angedeutet werden können. Dergleichen Ausdrücke sind folgende, die ich der bessern Übersicht wegen in zwei Classen theile, nämlich einmal in solche, durch welche eine unmittelbare oder urplötzliche Verstärkung oder Verringerung des eben vorhandenen allgemeinen Tempogrades vorgeschrieben wird, und zweitens in solche, welche zugleich andeuten, daß diese Verstärkung oder Verringerung nicht urplötzlich, sondern nur nach und nach, stufenweise eintreten soll.

Zu der ersten Classe gehören vornehmlich die beiden Wörter più (mehr) und meno (weniger), z. B. più Allegro (lebhafter, mehr schnell, nämlich als zuvor), meno allegro (weniger schnell als zuvor), più mosso, meno mosso ꝛc. Ersteres zeigt demnach eine Beschleunigung oder Verstärkung, und letzteres ein Schwächen, Verringern des Grades der Bewegung an, Beides, das Steigern wie das Verringern, keineswegs jedoch in solchem Maße, daß damit schon ein folgender der fünf Hauptgrade des Tempo erreicht würde, sondern nur als eine wirkliche Vermehrung des vorhandenen Grades in seinem Umfange.

Zu der zweiten Classe gehören:

a) für den Fall, daß die Bewegung nach und nach eine immer langsamere werden soll, die Ausdrücke:

ritenuto (zurückgehalten, besonders wenn es nur einige Noten weit geschehen soll),
rilasciando (nachlassend),
ritardando (zögernd),
rallentando (langsamer werdend); und

b) für den Fall, daß die Bewegung nach und nach eine immer schnellere werden soll, die Ausdrücke:

accelerando (beschleunigend, schneller werdend),
più moto (bewegter),

più vivo (immer lebhafter),
stringendo (eilend, drängend).

Ich habe die Ausdrücke progressiv unter einander geschrieben, so daß in jeder Gattung der letzte den äußersten Grad seiner Bedeutung zugleich anzeigt.

Sollen sich die Ausdrücke nicht blos auf einige wenige Noten, sondern auf längere Sätze beziehen, so daß das Langsamer- oder Schnellerwerden eine längere Zeit hindurch zu dauern hat, so wird denselben auch wohl nach poco a poco, d. h. nach und nach, oder sempre, d. h. immer, vorgesetzt, als poco a poco accelerando = nach und nach immer schneller, sempre più moto = immer lebhafter.

Die Ausdrücke ad libitum oder a piacere, d. h. nach Belieben, beziehen sich auch wohl auf das Tempo, aber da sie dem Spieler gewissermaßen freistellen, ob er die damit bezeichneten kleineren Sätze langsamer oder schneller vortragen will, so konnten sie keiner der beiden Classen als eigenthümlich zugezählt werden.

Wo die Bedeutung oder Geltung eines der hier aufgeführten Ausdrücke aufzuhören hat, steht entweder die Bezeichnung des Grades der Bewegung, zu welcher durch das Langsamer- und Schnellerwerden nach und nach übergegangen wurde, oder wird zu dem früheren Tempograde wieder zurückgekehrt, was dann in der Regel ebenfalls angemerkt steht durch: tempo primo (im ersten Zeitmaße) oder a tempo, was dasselbe bedeutet.

Achtes Capitel.

Rhythmische Anordnung größerer Tonreihen zu sogenannten Sätzen und Perioden.

§. 1.

Von der Bildung eines musikalischen Satzes überhaupt.

Der Rhythmus war uns eine elementarische Kraft aller eigentlich musikalischen Leistung, und indem wir zu dem Ende seine Grundformen überzutragen versuchten auf irgend eine beliebige Tonreihe, erhielten wir zunächst das, was wir insbesondere Takt zu nennen gewohnt sind. Dieser Takt indessen ist als Zeitganzes für sich nur eine discrete Größe, be-
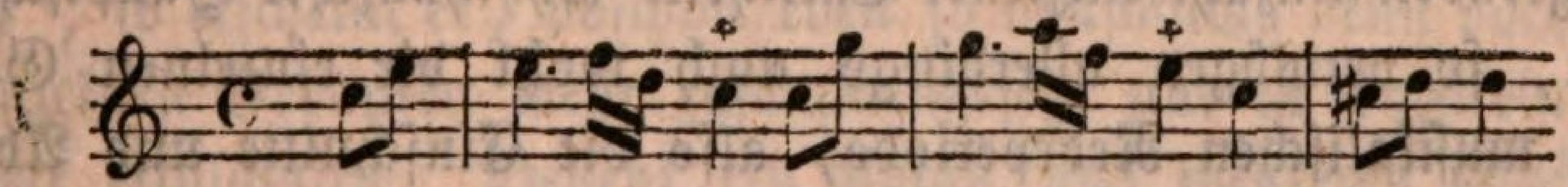
ren Anfang und Ende wir wohl wahrzunehmen vermögen durch die darin geregelte Ordnung gleichmäßig wiederkehrender Accente, doch deren absolute Zeitdauer erst abhängt noch von dem Tempo, das wir zum Vortrage der ganzen Tonreihe wählen. Übrigens auch mit diesem Tempo beschreibt der Takt für sich noch keine andre denn blos die kleineren rhythmischen Formen in qualitativer oder quantitativer Hinsicht, und tritt in keiner andern Beziehung denn nur in Beziehung auf die Zeit als Gegenstand unsrer Betrachtung entgegen. Wollen wir mehr, wollen wir jene größern Formen des Rhythmus mit verschmelzendem Accent zugleich auch wiederkehren und die einzelne Zeitgröße in Beziehung auf den Sinn auch, den sie als Glieder eines größern Ganzen für sich haben oder doch haben können, der Betrachtung entgegentreten sehen, so müssen wir mehrere dieser einzelnen Zeitgrößen zusammenfügen, bis sich durch ihre Folge eine gewisse Vollständigkeit unserm Gefühle kund giebt, und indem wir dieses thun, entsteht — der musikalische Satz, die Periode. Es ist dieser, der musikalische Satz, also, gleich dem Takte, zwar ebenfalls ein kleineres Zeitganzes, das aber nicht mehr vom Standpunkte der Zeit aus blos, sondern zugleich auch vom Standpunkte des Ausdrucks, des Redesinnes aus erkannt, aufgefaßt und gefühlt wird und gefühlt werden kann; er ist ein Theil, ein Glied größerer und vollständiger musikalischer Reden, das jedoch auch an und für sich schon einen verständlichen und also vollständigen Sinn ausspricht, und dessen Anfang und Ende daher eben sowohl wahrgenommen und gefühlt werden und gefühlt werden müssen, denn durch den rhythmischen Accent der Anfang und das Ende des einzelnen Takts, da, trägt es einen durch sich selbst abgerundeten Sinn in sich, es eben sowohl auch nach einem gewissen rhythmischen Principe gebaut seyn muß denn dieser einzelner Takt, nur daß dies sein Princip nicht etwa auch blos auf dem einfachen Accente, sondern mehr auf einer gleichartigen Wiederkehr im Großen beruht. Der Accent für sich macht den Takt, der Takt aber macht den Satz, sobald neben seinem Accente auch ein so zu sagen musikalisch-rhetorischer Sinn (in der Melodie) in ihm herrscht. Daß dies bei dem einzelnen Takte für sich weniger der Fall seyn kann, leuchtet ein, vielmehr braucht man, um einen musikalischen Satz zu gestalten, meistens mehrere Takte. Und hieraus geht hervor, daß der Umfang eines Satzes verschieden, bald größer bald kleiner, seyn kann, und daß, wenn dies der Fall, wir überhaupt auch verschiedene Sätze in der Musik haben müssen, so wie die Sätze in der mündlichen Rede niemals sich alle gleich sind, indem der eine bald einen umfassendern, ausführlichern, der andere bald einen kürzern, gedrängtern, der eine bald einen mehr, der andere bald einen weniger vollständigen Sinn ausspricht.

§. 2.
Verschiedenheit der Sätze.

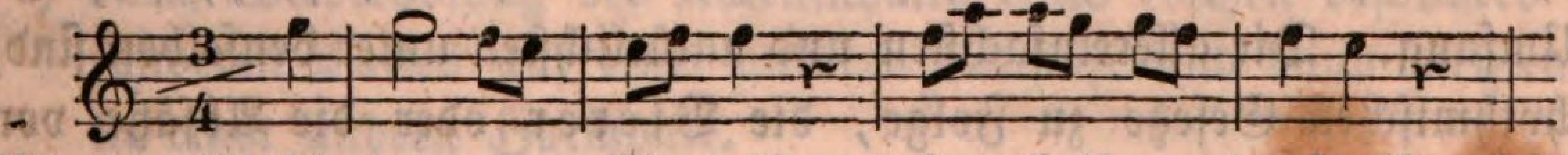
Im Allgemeinen theilen wir daher die einzelnen rhythmischen Sätze, aus denen ein Tonstück als solches besteht, in drei verschiedene Classen, nämlich in sogenannte Einschnitte, Absätze und Perioden, die je nach ihrem Inhalte aber auch unter sich wieder von verschiedener Größe seyn können und nur hinsichtlich ihres rhetorischen Charakters, ihrer ästhetischen Bedeutung sich immer gleich bleiben.

§. 3.
Der Einschnitt.

Der Einschnitt ist ein solcher Satz, welcher zwar einen durch einen, unserm Gefühle sich mittheilenden, rhythmischen Ruhepunkt sich abschließenden Gedanken enthält, dennoch aber noch keine solch' vollkommene Befriedigung gewährt, daß wir den Sinn des Ganzen schon ohne etwas Folgendes hinlänglich verstehen und auffassen könnten, vielmehr dazu noch eine Fortsetzung des Satzes oder Gedankens als nothwendig erwarten und unserm Gefühle nach erfordern. So empfinden wir in folgender Tonreihe z. B.


etc.

bei dem c und e des ersten und zweiten Takts, wo ich ein † machte, deutlich eine Art Ruhepunkt in der Melodie, und hier schließt sich denn auch ein rhythmischer Satz ab; allein enthält die Melodie bis dahin auch einen gewissen musikalischen Gedanken, so werden wir doch mit demselben noch keineswegs befriedigt, vielmehr erwarten wir nothwendig noch eine Fortsetzung der Melodie, durch welche sich der Gedanke gewissermaßen erst vervollständigt, ein wirklich verständlicher wird. Es sind diese Sätze daher Einschnitte, die kleinsten unter allen musikalischen Redesätzen. In angeführtem Beispiele nehmen dieselben kaum oder gerade die Zeit eines Takts ein. Daraus folgt indeß nicht, daß die Einschnitte immer blos oder gerade einen Takt groß sind: es können dieselben auch wohl einen noch größeren oder — jedoch seltener — noch kleineren Umfang haben. In folgender Tonreihe z. B. sind die Einschnitte zwei volle Takte groß:


etc.

Um die Einschnitte einer Tonreihe zu beurtheilen, darf also nicht an die Größe der rhythmischen Abschnitte, sondern lediglich an den rhetorischen Sinn derselben der Maßstab angelegt werden, und der rhythmische Ruhepunkt für sich giebt nur die Gränze eines Satzes überhaupt an.

§. 4.

Der Absatz.

Ist mit diesem Ruhepunkte dann der Satz ein solcher, daß dadurch ein vollständiger Sinn, ein hinlänglich verständlicher Gedanke ausgesprochen wurde, ohne jedoch zugleich auch schon ausgeführt oder gleichsam erläutert worden zu seyn, so ist derselbe kein bloßer Einschnitt mehr, sondern ein Absatz. Der Unterschied, welcher hiernach zwischen einem bloßen Einschnitte und einem Absatze statt hat, bedarf meiner Nachweisung nicht mehr. Nur eine Vergleichung mit den Sätzen der mündlichen Rede will ich dafür noch anstellen. Der musikalische Einschnitt ist ohngefähr das, was wir blos einen Gedanken in der Rede nennen, der Absatz aber gleicht dem wirklichen, einen vollständigen Sinn darlegenden Satze in der Rede. In der Musik einen solchen Sinn auszudrücken, kann es einer bald größeren, bald geringeren Anzahl von Takten bedürfen. In der Regel aber ist diese Taktzahl eines demnach sogen. Absatzes, um der vom Rhythmus gebotenen Gleichmäßigkeit der Verhältnisse willen, eine gerade. Wie nämlich der Takt als erstes rhythmisches Bild sowohl aus einer geraden als aus einer ungeraden Anzahl einzelner Takttheile (rhythmischer Hauptschläge) bestehen kann, so vermögen allerdings auch wohl die einzelnen Glieder einer größern musikalischen Redeperiode, also die Einschnitte und Absätze, die durch die Folge von mehreren ganzen Takten erst entstehen und so gewissermaßen ein rhythmisches Bild im Großen entwerfen, sowohl eine gerade als eine ungerade Anzahl von Takten zu umfassen, und somit eben so gut aus drei, fünf, sieben, als etwa aus zwei, vier, sechs Takten zu bestehen; indessen wie auch die gerade Taktart der ersten natürlichsten rhythmischen Grundform am nächsten entsprach, so herrscht auch in den Absätzen von einer geraden Anzahl von Takten der unserm natürlichen Gefühl am meisten zusagende Rhythmus und ist diese Art von Absätzen deshalb die gewöhnlichste, die am meisten vorkommende, ohne die andere, die Absätze von ungerader Taktzahl, jedoch gänzlich auszuschließen.

Je nach der Anzahl der Takte, die ein Absatz umfaßt, erhält er auch einen besonderen Namen, und wir haben daher Zweier, Dreier, Vierer, Fünfer, Sechser rc., d. h. Absätze von zwei, drei, vier, fünf, sechs rc. Takten Umfang. Die allereinfachsten und natürlichsten unter denselben sind, jenem rhythmischen Gesetze zu Folge, die Vierer oder die Absätze von vier Takten im Umfange. Die Dreier, Fünfer rc. wollen unserm Gefühle so wenig zusagen, daß es demselben fast immer dabei scheint, als seien sie blos durch Wiederholung eines Taktes oder durch Ausdehnung zweier bloßer Takttheile zu zwei vollen Takten oder auch durch Zusammenziehung
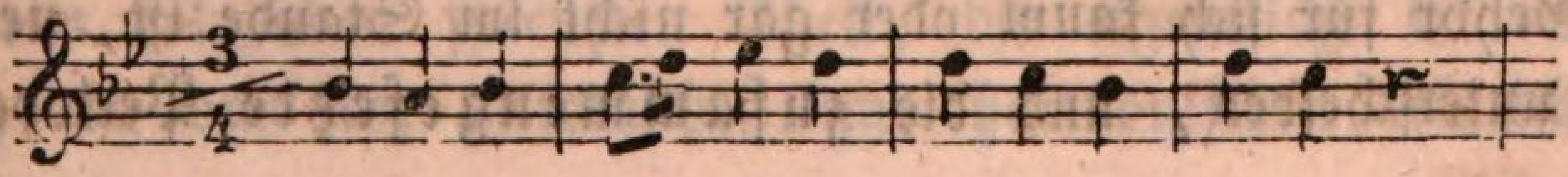
zweier Takte in einen entstanden, was — nebenbei gesagt — fast meistens auch der Fall ist.

Daß ein Satz, den wir Absatz nennen, stets ein unzertrennliches rhythmisches Ganze für sich ausmache, wie beim bloßen Einschnitte allemal der Fall ist und der Fall seyn muß, ist nicht durchaus nothwendig; vielmehr kann derselbe auch wohl einen oder mehrere andere kleinere rhythmische Ruhepunkte umschließen, sonach aus mehreren einzelnen Einschnitten zusammengesetzt worden seyn. Es verhält sich in dieser Beziehung wiederum eben so mit den musikalischen wie mit den mündlichen Redesätzen. Der Redesatz z. B.: „derjenige Mensch, welcher tugendhaft lebt, hat die Verheißung einer ewigen Seligkeit für sich"; hat einen vollständigen Sinn, aber auch nicht mehr: nehmen wir, so wie er dasteht, nur ein Wort davon hinweg, so ist sein Sinn gestört, er gleicht also einem Absatze in der Musik. Nun aber ist er aus mehreren einzelnen Gedanken zusammengesetzt, die hier durch Komma getrennt sich sehr merklich von einander unterscheiden, und das sind die Einschnitte. Es ist also ein Absatz von mehreren Einschnitten. Sprechen wir denselben Sinn jedoch auf diese Weise aus: „der tugendhafte Mensch hat die Verheißung der ewigen Seligkeit für sich", so erscheint er, obschon eben so vollständig denn vorhin, aus keinen einzelnen Gedanken mehr zusammengesetzt und ist somit ein Absatz ohne besondere Einschnitte. Besteht ein Absatz aus mehreren Einschnitten, so sind diese in der Regel unter sich gleich groß, da im Falle des Gegentheils die ganze Bewegung etwas Hinkendes, Lahmes bekömmt, welches unserm Gefühle, das selbst sich nach einem vollkommen rhythmischen Ebenmaße bewegt, schlechterdings widerspricht.
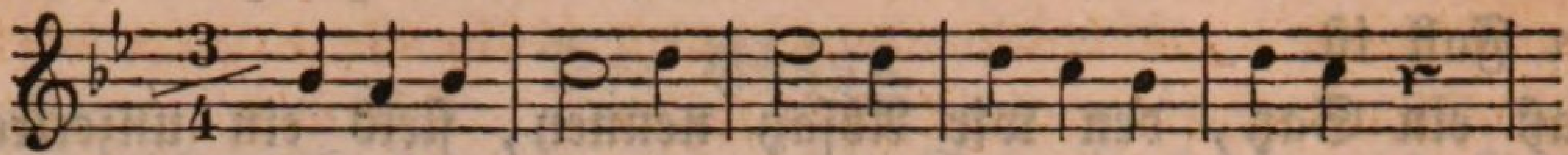
Die ungeraden Absätze, unter denen die Fünfer die gewöhnlichsten sind, entstehen — wie ich vorhin schon sagte — meistens blos durch Ausdehnung eines geraden Absatzes um einen noch weiteren Takt. Diese Ausdehnung kann auf dreierlei Weise geschehen:

a) dadurch daß aus einem Takte durch Verlängerung der Noten zwei gemacht werden;
b) durch unmittelbare und wirkliche Wiederholung irgend eines Taktes, auf dessen Inhalt ein besonderer Nachdruck ruhen soll, und
c) durch Wiederholung des Noteninhalts eines solchen besonders accentschweren Taktes auf einer anderen Tonstufe und dann meistens auch in einer andern Harmonie.
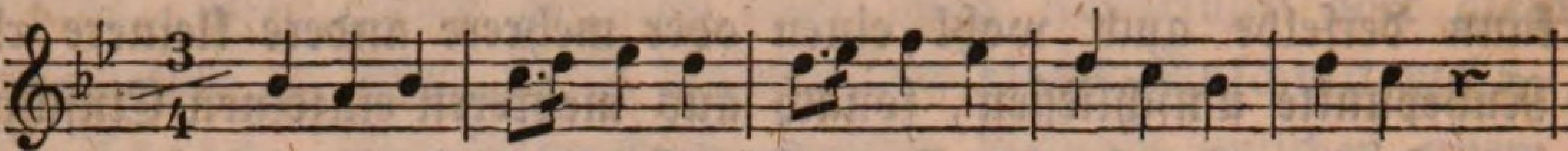
Folgender Satz z. B. ist, wie Jeder leicht bemerkt, ein Absatz von vier Takten:



Machen wir aus einem Takte zwei, wie z. B. auf diese Weise:



oder wiederholen wir einen Takt, etwa den zweiten, oder stellen wir die Notenfigur eines Taktes auf einer andern Stufe dar, wie:



so entsteht sofort ein ungerader Absatz von fünf Takten, der indeß auf unser Gefühl bei Weitem nicht so bestimmt, klar, angenehm wirkt als der gerade Satz von vier Takten. Auch die größeren Absätze von sechs Takten sind meistens nur durch Ausdehnung eines ursprünglich viertaktigen Absatzes entstanden. Größer denn sechs Takte lang trifft man selten einen Absatz, oder es sind zwei Absätze zu einem zusammengezogen, was auf die Weise geschieht, daß man an der Stelle der Schlußnote des ersten Absatzes sofort einen zweiten anfangen läßt.

§. 5.

Die Periode.

Durch Aneinandersetzung mehrerer Absätze zu einem längern zusammenhängenden Ganzen entsteht die Periode, die, wie der Einschnitt einen bloßen Gedanken, der Absatz einen bloßen vollständigen Sinn, nun eine ganze Idee ausspricht, einen Gedanken, ein Gefühl nicht etwa mehr blos an und für sich, sondern in allen seinen verschiedenen und mannigfaltigen Beziehungen und Richtungen auch darstellt.

Aus dieser Art ihres Entstehens geht auch schon die ganze Beschaffenheit einer musikalischen Periode, ihrem inneren und äußeren Wesen nach, hervor. Sie ist eine Reihe innerlich zusammenhängender und zu einem einzigen großen Satze verbundener kleinerer Sätze, die Vereinigung mehrerer solcher einzelner melodischer Theile zu einem Ganzen, die an und für sich zwar schon einen musikalischen Sinn enthalten, die durch ihre Verbindung mit einander aber erst den Ausdruck einer ganzen Empfindung bis zu einem gewissen Grade der Vollendung oder Erschöpfung erhalten. Je nach der Art und Weise dann, auf welche solche Vereinigung mehrerer einzelner Sätze zu einer Periode geschehen ist, kann diese seyn entweder eine einfache oder zusammengesetzte.

Die einfache Periode ist eine solche, in welcher alle Sätze und einzelnen Glieder so genau und eng mit einander verbunden worden sind, daß das Gehör für sich kaum oder gar nicht im Stande ist, sie von einander zu unterscheiden, und die zusammengesetzte Periode ist eine

solche, in welcher sich die einzelnen Glieder, Absätze und Einschnitte, Neben- und Zwischensätze, wohl und zwar durch bestimmte kleinere oder größere rhythmische Ruhepunkte unterscheiden lassen.

Mögen aber die Perioden einfache oder zusammengesetzte seyn und mag hinsichtlich ihrer rhythmischen und logischen Anordnung bald das Verhältniß der Gleichheit und Ähnlichkeit oder bald das von Ursache und Wirkung, oder auch das von Gegensatz und dergleichen unter ihnen herrschen, — immer müssen sie in ihrer Aneinanderreihung zu einer vollkommnen Rede, zu einem ganzen Tonwerke, sowohl durch einen inneren als äußeren Zusammenhang sich dem Gefühle und durch einen gefälligen Rhythmus sich dem Geschmacke empfehlen. Je schwieriger es nun freilich an und für sich schon ist, eine größere Anzahl aneinander gereiheter Vorstellungen mit einem Male zu überschauen, auf einmal zu empfinden, und je häufiger die oft so sehr verwickelte Ineinanderbildung der Glieder einer Periode Dunkelheiten veranlaßt, desto sorgfältiger hat man auf den Bau einer Periode zu achten. Deshalb darf man sich die Gränzen einer Periode nicht zu weit ausgedehnt denken, sondern immer nur so gehalten, daß der darin herrschende Rhythmus sich unserm Gefühle leicht und auf eine bequeme Weise mittheilt, aus welchem Grunde sich auch nicht etwa Periode an Periode in einem Tonstück reihen, sondern eine solche in Wahrheit immer nur da statt hat, wo es darauf ankommt, ruhig zu denken und zu empfinden und dazu anzuregen, kurz wo die eigentlichen Lebensfaden des Werkes liegen. Was dazwischen enthalten ist, dient lediglich zur Unterhaltung und Erweckung des Interesses. Um dieses Umstandes willen ist auch die Hauptmelodie oder der Hauptsatz einer Periode stets so gestellt, daß er vor allen übrigen Neben- und Zwischensätzen merklich hervortritt, während diese sich nach Maßgabe ihrer größeren oder geringeren Wichtigkeit ihm anreihen, und zwar in einem gewissen Ebenmaße und ohne unnöthige Häufung. Und endlich findet um des vollkommen rhythmischen Verhältnisses willen in der ganzen Anordnung der Sätze, aus welchen eine Periode besteht, wenn nicht gerade aus diesen oder jenen Gründen das Gegentheil absichtlich erreicht werden sollte, auch eine gewisse Rangordnung, eine Stufenfolge vom Unbestimmten zum Bestimmten, vom Schwachen zum Stärkern, vom Unwichtigen zum Wichtigern statt, so daß der stärkste und bedeutungsvollste Satz immer bis zum Schlusse aufgespart wird.

Anmerkung. Ein Weiteres über den musikalischen Satz- und Periodenbau scheint mir noch nicht hieher, in den allgemeinen Theil des Buchs oder die bloße allgemeine Musiklehre des Clavierspielers, sondern erst in den folgenden speciellen Theil, die eigentliche Clavierschule, zu gehören, wo von der melodischen und harmonischen Einrichtung eines

Tonstücks insbesondere die Rede ist.*) Daher überschrieb ich gegenwärtiges Capitel auch nicht als eine eigentliche Lehre vom Periodenbau, sondern deutete daselbst schon den blos rhythmischen Standpunkt an, von welchem aus hier allein das Verhältniß der einzelnen Sätze und Perioden in Betrachtung gezogen werden konnte. Vergl. auch das fünfte Capitel, aus dessen Gegenstande sämmtliche letztere drei Capitel als besondere Theile hervorgingen.

---

*) S. daselbst das dritte Capitel.

Zweiter

oder

specieller Theil,

enthaltend

die Lehre von der Kunst des Clavierspiels insbesondere

oder

die eigentliche Clavierschule.

Erstes Capitel.

Organologie oder die Lehre von den beim Clavierspiel thätigen Organen, ihrer Eintheilung und Verwendung.

§. 1.

Gegenstand.

Die Organe, welche beim Clavierspiel in Thätigkeit gesetzt werden, sind im Allgemeinen gedoppelter Art, nämlich sowohl objektive als subjektive oder — wie man sich auch wohl ausdrücken könnte — negative und positive oder — noch besser — passive und active. Objektiv erscheint als solches Organ zunächst das Clavier (Pianoforte oder Flügel) überhaupt, dann insbesondere aber der Theil desselben, den wir die Claviatur nennen, die Tasten in ihrem Gesammtumfange. Mit einem andern Theile seines Instruments kommt der Clavierspieler während des Spiels nicht unmittelbar in Berührung, und was speciell die Kunst, die Art und Weise des Clavierspiels betrifft, kann also, wenn von den dabei thätigen Organen in objektiver Hinsicht die Rede ist, auch nur die Claviatur, die Taste in Betrachtung gezogen werden, die, weil sie zu dem Behufe sich nicht selbst bewegt, sondern in Bewegung, in Thätigkeit gesetzt wird, dann gewissermaßen auch in einer Art Negativität oder Passivität sich befindet. Subjektiv, d. h. auf Seiten des Spielers, sind die spielenden Organe zunächst die Finger, dann überhaupt die Hand, von dieser aus mittelbar der Arm, und durch solchen endlich der ganze Körper (in seiner Gesammtheit). Die Art und Weise, wie alle diese Theile beim Spiel und um solches willen sich bewegen, wird der Mechanismus des Clavierspiels genannt, der daher gleichsam als der Zweck einer Lehre von der organischen Thätigkeit beim Clavierspiel erscheint. Betrachten wir im Folgenden diese Thätigkeit im Besondern und zwar der Reihe ihrer Körper nach.

§. 2.

Die Claviatur.

Eine Beschreibung unsrer gegenwärtig im Gebrauch befindlichen Clavierinstrumente überhaupt gab ich bereits in der Einleitung: diejenigen be-

weglichen Theile daran, die zunächst als das Mittel zum Spiele dienen, oder mittelst deren Niederdruck oder Anschlag durch die Finger die Töne des Instruments erzeugt werden, heißen die Claves oder deutsch besser eigentlich Tasten, und der Gesammtinbegriff derselben die Claviatur oder Tastatur. Es sind diese Claves oder Tasten nicht alle von gleicher Form oder Größe, sondern ein Theil derselben ist breiter und länger geformt und liegt in einer unteren Ebene, und der andere Theil ist schmaler und kürzer und liegt etwas erhabner als jener. Jene breiteren und tiefer liegenden Tasten heißen die Unter- und diese schmaleren und höher liegenden die Obertasten. Es ist falsch, die Tasten etwa nach den Farben, welche sie zufällig haben, zu benennen. Daß die Untertasten in der Regel weiß, die Obertasten schwarz aussehen, unterscheidet nichts hinsichtlich ihrer Gattung; jene könnten auch eine schwarze, grüne, gelbe, blaue, und diese eine weiße oder welche andre Farbe haben.

In ihrer sonstigen Einrichtung entspricht die Claviatur vollkommen dem im ersten Capitel des vorhergehenden allgemeinen Theiles dargestellten allgemeinen Tonsysteme. Demnach repräsentiren die Untertasten zunächst die sogenannten ursprünglichen oder unabhängigen Töne unsrer Musik: c-d-e-f-g-a-h, deren Noten auf dem Liniensysteme jede einen eigenen Platz einnehmen, und die Obertasten die sogenannten chromatischen und enharmonischen oder abhängigen Töne: cis des-dis es-fis ges-gis as-ais b, welche erst durch Erhöhung oder Erniedrigung der ursprünglichen Töne erzeugt werden und daher mit diesen auf dem Notensysteme ein und denselben Platz haben. Eben so wird der Gesammtumfang der Claviatur wie unser ganzes Tonsystem eingetheilt in Octaven, die sich stets von c bis zu c abzählen, und deren in der Regel sechs sind, von unten nach oben gezählt von der Contraoctav durch die tiefe, kleine, eingestrichne bis zur viergestrichnen Octav. Der obere Theil der Claviatur ist der zur rechten, der untere Theil der zur linken Hand. Da die Octaven mit dem Tone c beginnen, so ist vor allen Dingen nöthig zu wissen, welche Taste diesen Ton angiebt. Am sichersten erklären wir dies so, daß die Untertaste, welche zunächst unter den beiden am engsten neben einander liegenden Obertasten enthalten sey, den Ton c bedeute. Hat der Schüler dann diese Taste genau und mit Sicherheit kennen gelernt, so ist es ihm ein Leichtes, alle übrige Tasten auch darnach aufzufinden und zu benennen, indem er nur die Reihe der Untertasten darnach abzuzählen braucht.

Weil beim Clavierspiel beide Hände wirken und der Umfang des Instruments den Umfang aller vier Stimmen unsrer Harmonie umfaßt, jedoch die Noten in der Regel nur die beiden verschiednen Schlüssel des Basses und des Discants zur Vorzeichnung haben, so pflegt man die

ganze Claviatur auch wohl in zwei Hauptstimmregionen einzutheilen und nimmt allgemeinhin an, daß der Baß, in welchem vorzugsweise die linke Hand thätig ist, reicht vom untersten Ende der Claviatur bis zum eingestrichnen c, und der Discant, in welchem vorzugsweise die rechte Hand thätig ist, von da bis zum obersten Ende der Claviatur. Daß jede der beiden Hände ausnahmsweise auch in jeder dieser beiden Stimmregionen thätig seyn kann, versteht sich von selbst.

§. 3.

Der Anschlag.

Durch Niederdruck oder Anschlag der Tasten — sagte ich oben — wird der Ton des Claviers erzeugt oder geschieht das eigentliche Spiel desselben. Demnach nimmt der Anschlag der Tasten einen sehr wichtigen Theil der Clavierspielkunst ein und muß die Art und Weise, wie er geschieht, von bedeutendem Einflusse auf die Art und Weise des Spiels selbst seyn. Vor allen Dingen hat er vorn auf der Taste zu geschehen, weil wir hier dieselbe am meisten in der Gewalt haben. Dann muß die Taste aber dabei weniger eigentlich geschlagen, als vielmehr nur gedrückt werden. Thun wir Ersteres, schlagen wir im ganzen und wirklichen Sinne des Worts die Taste, so wird der Ton hart, grell, scharf, was nie seyn soll; ziehen wir hingegen so zu sagen den Ton mehr aus der Taste heraus, so erscheint derselbe weich, rund, und ist auch biegsamer. Der ziehende Anschlag hat daher bei Weitem den Vorzug vor dem eigentlich schlagenden, und wir eignen uns denselben auch sofort an, wenn wir uns bemühen, die Taste nicht vorn mit der eigentlichen Fingerspitze, sondern mit dem mehr fleischigen innern Theile des vordern Fingerglieds beim Spiele zu berühren und niederzudrücken, und wenn wir uns bemühen, die Kraft, die zu solchem Niederdrucke nöthig ist, nicht etwa in der Hand, sondern in dem Finger selbst zu entwickeln. Nicht das Handgelenk darf sich beim Spiele auf- und niederbewegen, sondern allein der Finger hat den Tastenanschlag zu vollbringen und dazu sich in seinem, nämlich in dem Gelenke zu bewegen, mit welchem er an der Hand befestigt ist. Mögen wir schwach oder stark spielen, der eigentliche Fingermechanismus hat stets nur in diesem Gelenke zu enden. Ausschließlich der wirklich stoßende Vortrag, ein absichtlich hartes Markiren der Töne kann eine Ausnahme von dieser Art des Anschlags gestatten. Ein andres nothwendiges Erforderniß des guten Anschlags ist Gleichartigkeit und Gleichmäßigkeit. Von Natur besitzen wir in dem einen oder andern Finger, z. B. in dem Daumen, Zeige- und mittlern Finger, eine größere Kraft als in dem vierten und fünften Finger; allein Übung und Kunst haben der Natur darin

nachzuhelfen, und beim Clavierspiel müssen alle Finger eine gleichmäßige Kraft zu entwickeln vermögen, weil sonst der eine Ton stärker als der andre zum Vorschein kommen würde, was oft gerade das Gegentheil von dem beabsichtigten Ausdrucke bewirken könnte. Nicht genug ist daher gleich Anfangs beim Spiel darauf zu achten, daß jeder Finger gleich stark die Taste anschlägt, und daß die schwächeren Finger, um eine größere Kraft zu bekommen, besonders darin geübt werden. Endlich erfordert der gute Anschlag auch eine volle Selbstständigkeit jedes Fingers in seiner Bewegung. Niemals darf, wenn der eine Finger sich zum Anschlag bewegt, auch der andre sich mit bewegen wollen, und wie, wo und wann wir einen Finger beim Spiele bewegen, immer muß es mit freier Selbstständigkeit geschehen. Eine gute Übung, solche Selbstständigkeit in dem Fingermechanismus zu erlangen, ist, wenn man der Reihe nach jeden einzelnen oder zwei Finger auf den Tasten spielen läßt, während die übrigen fest andere Tasten niedergedrückt halten, und die meiste Übung in dieser Beziehung dürfte der vierte und fünfte Finger bedürfen.

Wiederhole ich noch einmal den wohlgemeinten Rath, gleich beim Anfang des Unterrichts im Clavierspiel alle Acht auf einen guten, d. h. weichen, ziehenden und doch kräftigen, gleichmäßigen und gleichartigen und in dem Mechanismus seiner einzelnen Theile vollkommen freien, selbstständigen Anschlag zu verwenden, so liegt der Grund davon einzig in der großen Wichtigkeit der Sache selbst. Der Anschlag ist beim Clavierspiel das, was beim Geigenspiel der Bogenstrich und beim Singen oder Blasen das Athmen. Die ganze Art und Weise der Tonerscheinung, ob gut oder schlecht, hart, grell, oder weich, biegsam, hängt davon ab, und Untugenden dabei in der Jugend sich angewöhnt, lassen sich später nur sehr schwer wieder ablegen, so wie sich Versäumtes nach erlangter Erstarkung der Finger schwer nachholen läßt.

Der wichtigste Punkt bleibt der, daß der Finger sich beim Anschlage für sich selbst, nicht die Hand den Finger bewegt; wird diese Regel pünktlichst befolgt, so ergiebt sich alles Übrige, was zum guten Anschlage gehört, fast von selbst, denn wir sind alsdann kaum noch im Stande, zu hacken, wirklich zu schlagen oder zu stoßen, sondern müssen in Wahrheit spielen, den Ton gleichsam herausziehen aus den Tasten. Daß endlich der Anschlag einer Taste jederzeit so lange zu dauern, also der Finger, nachdem er die Taste angeschlagen hat, so lange auf derselben liegen zu bleiben hat, als die Geltung der damit gespielten Note vorschreibt, dürfte fast eine überflüssige Bemerkung seyn, da, heben wir den Finger früher auf von der Taste, auch der Ton vor der Zeit zu klingen aufhört, was im Allgemeinen nicht seyn darf.

§. 4.

Haltung der Hände und Finger.

Um einen Anschlag, wie den beschriebenen und empfohlenen, auszuüben zu können, kommt freilich auch gar Viel auf die Haltung der Hände und Finger überhaupt an. Wer die Hände zu flach oder zu tief oder zu hoch, die Finger zu gerade oder zu krumm rc. beim Spiele hält, wird niemals einen guten Anschlag sich angewöhnen und überhaupt niemals auch einen nur einigermaßen ausreichenden Grad von Fertigkeit gewinnen können. Ich will versuchen, in Folgendem so genau als möglich zu beschreiben, einmal wie ich glaube daß die Hand überhaupt beim Clavierspiel gehalten werden muß, und dann wie ich glaube, daß die Finger insbesondere gerichtet seyn müssen, um alle Bewegungen, die das fertige Spiel erfordert, bequem und zum Vortheil des Vortrags ausführen zu können.

Die Hand zunächst muß dergestalt gewölbt über der Claviatur liegen, daß, wenn man sie auf eine größere Fläche, z. B. auf einen Tisch legte, man diesen mit den fleischigen Fingerspitzen und hinten mit der Handwurzel leicht berühren würde. Demnach ist es nach meinem Dafürhalten durchaus falsch, wenn man das Handgelenk so hoch hebt, daß es eben so hoch oder noch höher zu liegen kommt, wie die ersten Fingerknöchel. In diesem Falle spielt in der Regel nicht mehr der Finger für sich, sondern unwillkührlich übt die Hand die Kraft des Anschlags aus, was niemals, außer höchstens in sehr kräftigem Accordspiel geschehen darf. Eben so falsch ist es aber auch, wenn man die Hand zu tief und namentlich das Handgelenk so tief hält, daß es unter die Claviaturlinie zu stehen kommen würde, denn in diesem Falle haben die Finger nicht allein gar wenig und zu wenig Kraft, sondern wäre man auch gezwungen, entweder mit sehr eng zusammengezogenen Fingerspitzen oder mit ganz flachen Fingern zu spielen, was eben sowohl die Freiheit und Selbstständigkeit des Fingermechanismus hindert als einen weichen und dennoch kräftigen Anschlag. Daß beide Hände eine vollkommen gleiche Haltung zu bewahren haben und also nicht etwa die eine Hand hoch, die andre tief liegen darf, versteht sich von selbst. Wie die eine, so die andre, und beide so, daß die hintere innere Handwurzelfläche so ziemlich mit der Tastenlinie stets parallel sich bewegt. Darnach ist in der Haltung der Hände überhaupt noch zu beachten, daß beide stets ein klein wenig nach Außen gebogen über der Claviatur liegen, damit der Daumen allezeit über den Tasten zum Anschlage bereit steht, und nicht etwa vor denselben herunter hängt. Freilich darf dies Auswärtsbiegen der Hände auch nicht zu merklich und zu weit

geschehen, weil sonst die Beweglichkeit des kleinen Fingers leiden würde, was ein eben so großer Fehler denn der eben berührte, der den Daumen vor der Claviatur herunter hängen läßt, wäre. Wovor man sich indessen, hält man die Hand auf angegebene Weise, endlich überaus sorgfältig auch zu hüten hat, ist Steifheit sowohl im Handgelenke als in der Haltung und Bewegung der Hände überhaupt. Das Spiel des Claviers erfordert eine unbeschreibliche Verschiedenheit in den Drehungen, Wendungen, Biegungen ꝛc. der Hände und Finger, und jede auch nur scheinbare Steifheit würde selbst das Leichte und Bequeme darin schwer und unbequem und daher einen höheren Grad von Fertigkeit durchaus unmöglich machen. Die angegebene Haltung der Hand kann und darf nur gewissermaßen als die Grundlinie ihrer Form beim Spiele angesehen werden, im Übrigen entscheidet das Bedürfniß des Moments, das bald ein mehr bald ein weniger Aus- oder Einbiegen, bald ein höheres, bald ein tieferes Heben ꝛc. nöthig macht, ohne jedoch die erste Grundlinie damit gänzlich zu verlassen oder als allgemeine Regel aufzuheben. Leichtigkeit, Biegsamkeit und Ungezwungenheit sind hier eben so nothwendig als in aller Leistung und Thätigkeit der Kunst.

Aus der beschriebenen Haltung der Hand überhaupt ergiebt sich von selbst, daß von den Fingern insbesondere die drei mittleren stets etwas eingebogen, leicht gerundet seyn müssen, jedoch nicht mehr, als daß von der Spitze des Daumens bis zu der des kleinen Fingers sich ohngefähr das Drittel eines Kreises in der Anschlaglinie beschreibt. In dieser Rundung die Finger auf die Tasten gelegt, vermögen dieselben alle Tasten, auch die Obertasten bequem zu erreichen. Allerdings spielen bei dieser Haltung der Daumen und kleine Finger mehr vorn auf den Tasten als die mittleren Finger; allein da diese den stärksten Anschlag besitzen, so gleicht sich dadurch die Kraft der Tonerzeugung aller Finger in Etwas aus. Streckt man die Finger zu sehr, so spannen sich die Sehnen zu sehr an, und die Kraft derselben ermüdet früher als thunlich. Nur Sprünge und weite Spannungen machen hier eine Ausnahme von der Regel, die jedoch immer wieder und alsbald zu dieser zurückkehrt. Daß der Daumen stets über den Tasten sich zu bewegen hat, ward oben bereits gesagt. Halten wir die Hand so, daß er vor der Claviatur sich befindet, so verursacht sein Gebrauch jedesmal ein Hin- und Herdrehen der Hand, welches stört und im Anschlage unsicher macht. Die Entfernung der einzelnen Finger von einander betreffend, darf niemals ein Finger den andern berühren. Geschieht dies, so wird die Selbstständigkeit jedes Fingers in seiner Bewegung gestört, was übrigens auch der Fall ist, wenn wir die Finger zu weit von einander entfernen, weil dadurch die Verbindungshäute zu sehr

angespannt werden, als daß sich jeder Finger noch frei genug für sich selbst bewegen könnte, und daß eine solche freie selbstständige Bewegung jedes einzelnen Fingers durchaus nothwendig, bemerkte ich bereits im vorhergehenden Paragraphen. Nur Sprünge und weite Spannungen gestatten hier abermals eine Ausnahme. Um ein Maß für die Entfernung der Finger von einander anzugeben, halte ich bei kleinern Händen diejenige Haltung für die beste, bei welcher ohne alle Spannung die fünf Finger jeder Hand fünf neben einander liegende Untertasten berühren, und bei größern Händen diejenige, wobei sich im gleichen Falle die Finger etwa über sechs solche Tasten erstrecken. In dieser Haltung dann müssen die Finger Alles, alle Tonfiguren spielen können, ohne daß sich die Hand als solche oder gar der Arm auch nur im Mindesten bewegen. Erst wo die fünf Finger einer Hand einen größeren Tonumfang zu beherrschen haben, darf auch wohl eine Bewegung der Hand oder des Armes eintreten.

§. 5.
Haltung des Körpers überhaupt beim Spiele.

Aus letzterer Bemerkung geht hervor, daß unter Umständen auch wohl der übrige Körper, außer Finger und Hand, an dem Spiele Theil zu nehmen vermag; im Allgemeinen jedoch ist diese Theilnahme nur eine leidende und in so weit blos die Sache förderndé, als sie den angegebenen Gebrauch der Hände und Finger auf so bequeme und leichte Weise als nur irgend möglich gestattet, und zu dem Ende dürften folgende Regeln über die Haltung des gesammten Körpers beim Clavierspiel als nicht unnöthig erscheinen.

Damit beide Hände bequem den ganzen Umfang der Claviatur zu erreichen vermögen, ohne die Arme dabei zu sehr ausstrecken oder eng an den Körper anschließen zu müssen, sitze man stets so viel als möglich gerade vor der Mitte der Claviatur, die mit ziemlicher Genauigkeit von der Lage des eingestrichnen c angegeben wird. Dann sitze man gerade aufrecht, so daß das Auge ohne Mühe auf den gegenüber aufgelegten Noten ruhen und doch auch nöthigen Falls bequem einen Blick auf die Tasten und Finger werfen kann. Zu dem Ende ist es gut, wenn die Entfernung des Leibes von der Claviatur ohngefähr 12 bis 14 Zoll beträgt, zumal alsdann auch die Ellenbogen eine solche Richtung mit dem Leibe beschreiben, daß nöthigen Falls sich der Arm bequem vor dieser bewegen und die Hand höhere oder tiefere Töne spielen kann, als ihre eigenthümliche Tastenregion enthält. Die Höhe des Sitzes anlangend, so muß dieser so beschaffen seyn, daß der Unter- mit dem Oberarme mehr einen stumpfen als einen rechten Winkel im Ellenbogen bildet, indem jener der

Hand und den Fingern mehr Freiheit in der Bewegung und mehr Kraft gestattet als dieser.

Sonstige Regeln für die Haltung des Körpers beim Spiele giebt der Anstand und die nöthige Sorge für die Gesundheit. Ein kreuzweises Übereinanderschlagen der Beine oder Füße oder ein Unterstecken derselben unter den Stuhl wird von jenem, ein Vorneigen des Oberleibes von dieser verboten. Ist der Spieler noch so klein, daß die Füße den Fußboden noch nicht erreichen und fest auf demselben zu ruhen vermögen, so stelle man eine kleine Bank unter, weil sonst das Kind, um fest zu sitzen, sich gar leicht ein Umschlingen der Stuhlbeine mit den Füßen angewöhnt. Ein Hin- und Herneigen des Kopfes oder Oberleibes widerstrebt dem Anstande, und wo die Noth ein seitwärts Neigen des Oberleibes gebietet, wie in dem Falle, wo die linke Hand z. B. hoch oben im Discant oder umgekehrt die rechte Hand tief unten im Basse zu spielen hat, geschehe es mit Ruhe und Leichtigkeit. Ein Hin- und Herbewegen der Ellenbogen darf auch bei der combinirtesten Tonfigur durchaus nicht statt haben; geht die Hand weit hinauf oder herunter auf der Claviatur, so hat ihrer Richtung der Ellenbogen und überhaupt Arm ruhig zu folgen, damit die Hand niemals aus ihrer nöthigen Halbkreislage kommt. Ein verschränktes Emporheben der Achselknochen, Nicken des Kopfes zu besonders schweren Taktaccenten wird sich ebenfalls ein guter und anständiger Spieler niemals erlauben. Nur die Finger und Hände, nicht der Arm, Kopf oder Leib spielen, und sieht der Zuhörer, daß es dem Spieler so zu sagen sauer, der Vortrag ihm eine körperliche Arbeit zugleich wird, so ist die Wirkung nur eine halbe. Allerdings gewährt das Clavierspiel dem ganzen Körper eine Art und zwar heilsamer Motion; indessen darf diese nicht sichtbar, nicht Folge einer augenscheinlichen körperlichen Anstrengung seyn, auch wäre das Stück, das man spielt, an sich noch so kunstschwer. Bei der Lehre vom Vortrage im fünften Capitel komme ich wieder auf diesen Gegenstand zurück, und bemerke daher hier nur noch, daß es unrichtig ist, wenn Manche glauben, beim Clavierspiel könne, was die Haltung und Bewegung des Körpers und seiner einzelnen Theile anbelange, der Anstand auch wohl in eine Collision mit der Nothwendigkeit der Leistung kommen. Nichts wird von dieser geboten, was jenem widerspräche, und Nichts auch, was im Allgemeinen mit einer Unbequemlichkeit verbunden wäre. Daher haben diejenigen Lehrer nicht so sehr Unrecht, die in dieser Beziehung kurz die Regeln aufstellen, daß die anständigste und bequemste Haltung stets zugleich die zweckmäßigste sei.

§. 6.

Mittel zur Erreichung eines guten Anschlags u. einer guten Haltung der Hände, Finger, wie des ganzen Körpers.

Weil auf der Güte und Richtigkeit des Anschlags wie der Haltung der Hände, Finger ꝛc. so viel, ja fast Alles in der Kunst des Clavierspiels beruht, man aber darin so leicht sich Fehler angewöhnt oder auch durch Mängel im Bau des Körpers und in der Organisation seiner einzelnen Theile gehindert und aufgehalten wird, so haben mehrere bewährte Lehrer dieser Kunst schon auf verschiedene bald mehr bald weniger künstliche Mittel gedacht, die geeignet seyn könnten, eben sowohl diesen abzuhelfen als jenen vorzubeugen, und so durch Zwang und Kunst erreichen zu lassen, was in der Beziehung üble Gewohnheiten oder Fehler der Natur zu versagen scheinen. Eins der umfassendsten dieser und solcher künstlicher Mittel ist der von Logier in London (jetzt in Dublin) erfundene sogenannte Chiroplast. Indem derselbe, eine Maschine von Messing oder Holz, die über und vor der Claviatur am Clavier befestigt wird, die Finger in gewisse Fächer einzwängt, der Hand Leisten unter- und aufsetzt, auch den Armbewegungen durch Drahtschlingen bestimmte Gränzen setzt, veranlaßt er nothwendiger Weise gleichsam eine gute Haltung sowohl der Hände als der Finger und Arme, aber hindert auch jeden freien und selbstständigen Gebrauch derselben, und kann daher nur so lange bei Kindern angewendet werden, als diese eines solchen Gebrauchs im Spiele nicht bedürfen. Richtig urtheilte Kalkbrenner in Paris, daß die meisten Fehler in der Haltung der Finger, im Anschlage ꝛc. blos davon herrühren, daß man die Hand überhaupt entweder zu tief oder zu hoch hält, und richtete daher eine Leiste her, die, an das Clavier angeschraubt, dem Handgelenke unterliegt und dadurch demselben die richtige Höhe nothwendig vorschreibt, ohne im Übrigen den freien Gebrauch der Finger zu hemmen. Um jedem Finger eine gleichmäßige Kraft im Anschlage und Selbstständigkeit in der Bewegung anzueignen, was nur durch Übung geschehen kann, erfand H. Herz in Paris eine Maschine, Dactylion genannt, in welcher der Finger gezwungen wird, mit dem Anschlage zugleich eine straffe Stahlfeder anzuziehen, was unvermeidlich denselben nach und nach stärken muß. Ich für mein Theil glaube, daß alle diese künstlichen Mittel, deren auch noch mehrere andre erfunden und eingeführt wurden, nur im Falle äußerster Noth angewendet werden sollten und mit wirklichem Nutzen angewendet werden können, denn nicht allein, daß der Zwang, den sie dem Gebrauche der Finger ꝛc. anlegen, und der, wenn er mit Geduld und Ausdauer überwunden werden soll, in welchem Falle er doch allein nur wahrhafte Vortheile zu bringen vermag, Einsicht und reife verständige Überlegung auf

Seiten des Schülers voraussetzt, die Lust zum Spiel und zum spielen lernen bei diesem häufig schwächt, sondern an die dadurch bewirkte gezwungene Haltung und Bewegung gewöhnt, treten, wie ich häufig schon die Erfahrung machte, sobald wir die Maschine wegnehmen und die Hände frei sich bewegen lassen, die Fehler, die dadurch und auf solche Weise verhütet und verbessert werden sollten, nicht selten nur um so größer und stärker hervor, denn vorher, als wir ihretwegen die Maschine dem Schüler anlegten. Mir kommen Clavierspieler, auf diese Weise erzogen, vor wie Treibhauspflanzen, die herrlich blühen, so lange sie keine freie frische Luft anweht, aber mit dieser alsbald auch hinsterben. Maschinen erzeugen Maschinen, und der Mechanismus in der Kunst, wo zudem niemals Zwang herrschen sollte, ist ein freier. Was alle jene künstlichen Mittel bezwecken, ich meine, und habe eine langjährige Erfahrung für mich, daß es sich auch auf dem weit einfacheren, natürlicheren und pädagogisch weit interessanteren Wege der Vorstellung, des Vormachens und wirklichen Lehrens erreichen läßt. Der Lehrer habe nur Aufmerksamkeit genug gleich vom ersten Anfange des Unterrichts an, verhüte böse Gewohnheiten mit unnachgiebiger Strenge, und selten, höchst selten daß die Natur ihm Hindernisse in den Weg legte, die nicht anders denn nur durch Maschinenzwang zu beseitigen sind. Logiers Chiroplast habe ich nur hie und da und immer nur kurze Zeit angewendet, um die Hand des Kindes an ein Ausdehnen der Finger zu gewöhnen; später gebrauchte ich wohl, wo es durchaus nothwendig war, Kalkbrenners Handleiter; im Allgemeinen aber war stets nur mein Wort und mein Wille die belehrende Maschine, und ich darf wohl sagen, daß mancher wirklich gute Clavierspieler meine Schule verlassen hat. Mehr des Scherzes als um des Zwanges willen lege man dem Schüler ein Geldstück auf die Hand und verlange, daß es ruhig bleibe: er wird dadurch eben so gut an ein Spiel blos mit den Fingern sich gewöhnen oder sich wenigstens überzeugen, ob er ein solches Spiel schon besitzt oder nicht, als durch jenen Chiroplast. Was Herz mit seinem Dactylion erzwingen zu müssen meint, erreicht sich bequemer durch häufige Beschäftigung der schwächeren Finger, während die stärkeren ruhen. Überhaupt scheint es mir ein großer Irrthum, zu glauben, in dem Mechanismus unsrer Kraft wäre Etwas, das sich nicht durch zeitige und stets verständige Leitung bewerkstelligen ließe, vielmehr und allein durch Maschinenzwang bewerkstelligt werden müßte. Nur in der Verwechselung der Begriffe Unterrichten und Abrichten kann dieser Zwang seinen Grund haben. Ein Clavierspieler soll erzogen, gebildet, nicht abgerichtet, und das Clavierspiel gelehrt, auch seinen blos mechanischen Theilen nach durch Unterricht gelehrt, nicht angewöhnt werden.

Zweites Capitel.

Applicatur-Lehre oder die Lehre von der Fingersetzung.

§. 1.

Fingersetzung überhaupt.

Wir verstehen unter Fingersetzung die Art und Weise, wie durch die fünf Finger einer jeden unsrer beiden Hände alle Arten von Toncombinationen auf dem Claviere ausgeführt, oder — kürzer mich ausgedrückt — die Art und Weise, wie überhaupt die Finger beim Spiele des Claviers gebraucht werden. Es läßt sich nicht leugnen, daß dieser Begriff des Worts genau genommen ein uneigentlicher ist, und wir richtiger dafür uns des Ausdrucks Applicatur bedienen, denn Fingersetzung im eigentlichen Sinne erscheint als die Art und Weise, wie man beim Clavierspiel die Finger auf die Tasten setzt, also gleich mit dem, was wir insbesondere den Anschlag*) heißen. Allein die Gewohnheit hat einmal das Wort in angegebenem Sinne sanctionirt, zu einem technischen erhoben, und da auf das Wort, den Namen einer Sache wenig oder gar Nichts ankommt, so haben wir keinen Grund, jetzt noch ein andres dafür einführen zu wollen.

Gewiß ist, daß die Art und Weise, wie wir die Finger beim Clavierspiel gebrauchen, also die Fingersetzung, in mehr als einer Rücksicht einen der wesentlichsten Theile dieser ganzen Kunst ausmacht, und daß daher Jeder, welcher diese Kunst lernen und bis zu nur einiger Vollkommenheit und Fertigkeit darin gelangen will, alle Sorgfalt auf Aneignung einer möglichst guten, ja der möglichst besten Fingersetzung zu verwenden hat. Der Tonfiguren, welche wir beim Spiele des Clavieres auszuführen haben, sind gar mannigfaltige, und der Tasten, die zu dem Behufe und oft in der schnellsten Folge, auch bald in weiterer, bald in näherer Entfernung von einander, bald einzeln, bald gemeinschaftlich und zu gleicher Zeit angeschlagen werden müssen, sind 72 und noch mehr, und gleichwohl besitzen wir an jeder Hand nur fünf Finger, mit denen dieser Anschlag geschehen kann und in unberechenbar verschiedener Art geschehen muß: wie, wenn wir die Art und Weise, auf welche dies möglich, nicht verstehen? — Unmöglich kann alsdann auch nur zu einiger Fertigkeit im Spiele gelangt werden, und unmöglich können wir alsdann auch mit einiger derjenigen

---

*) S. im vorhergehenden Capitel §. 3.

Leichtigkeit und Anstrengungslosigkeit einen Tonsatz vollbringen, die uns als eine der ersten Tugenden in der ganzen Behandlung des Claviers erschienen.

Hieraus geht zugleich hervor, daß jene Art und Weise, wie wir die Finger beim Clavierspiel gebrauchen und wie wir in Wahrheit im Stande sind, mit den blos fünf Fingern einer jeden Hand alle die mannigfaltigen und in den unberechenbar verschiedensten Größen und Weiten vorkommenden Tonfiguren auf den 72 und mehr Tasten eines Clavieres dergestalt auszuführen, daß es scheint, als hätten wir, wie für jeden Ton einen besondern Hammer und eine besondere Taste im Instrumente, so für jede diese auch einen besondern Finger, der sie anschlägt, — kurz daß jene sehr schwere Kunst der Fingersetzung oder Applicatur bestimmten Regeln unterworfen ist und unterworfen seyn muß, und versuche ich in Folgendem, diese Regeln alle der Reihe nach aufzuführen, so soll es zunächst sowohl im Allgemeinen, als hernach auch und dermaßen zwar im Besondern geschehen, daß ich bei jeder einzelnen Art der Tonverbindung zeige, wie die Finger dabei, um sie auszuführen, nach meinem Dafürhalten am besten und zweckmäßigsten gebraucht werden.

§. 2.

Allgemeine Applicatur-Lehre.
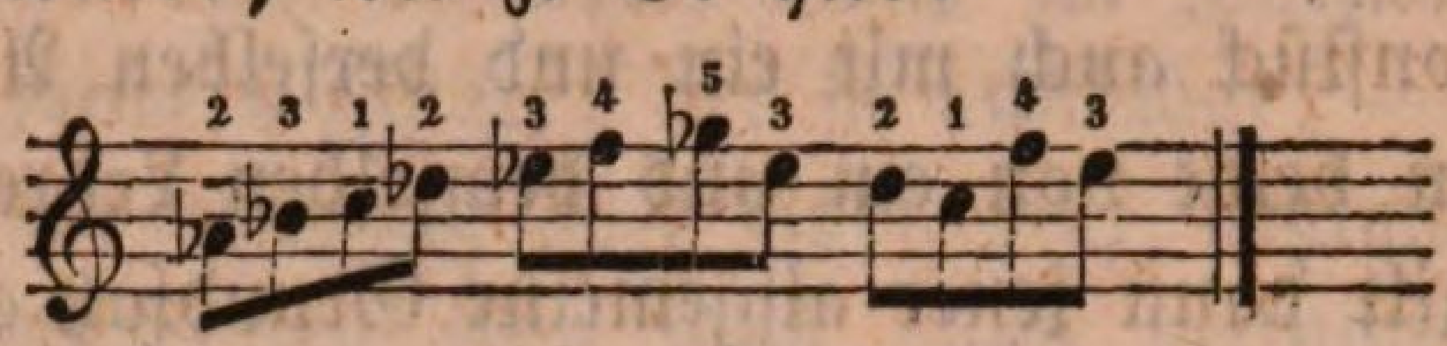
Im Allgemeinen sagt man gewöhnlich, „die bequemste Fingersetzung ist immer auch die beste,“ und man hat, nicht mißverstanden das Wort, damit im Allgemeinen auch recht, denn was will jede Regel, dir wir für die Fingersetzung aufstellen? — am letzten Ende nur zeigen, wie sich jeder Satz, der in einer Claviermusik vorkommt oder vorkommen kann, am leichtesten und also am bequemsten ausführen, spielen läßt. Demnach schließt jener allgemeine Grundsatz die besondere Regel nicht aus, vielmehr ist sein Inhalt nur Zweck dieser und diese blos das Mittel zu der Erfüllung seines Inhalts. Doch in dem Sinne wird seltener das Wort aufgefaßt, vielmehr will man häufiger damit die Überflüssigkeit jeder weiteren besondern Regel über die Kunst der Applicatur darthun und der Lästigkeit dieser mit einem Male sich entziehen. Das ist aber falsch. Auch die Gewohnheit vermag eine Bequemlichkeit zu erzeugen und dennoch die Richtigkeit, ja selbst die Möglichkeit der Ausführung von sich auszuschließen. So ist wohl gut denkbar z. B., daß ein Clavierspieler es weit bequemer findet, diese oder jene Tonfigur mit den mittlern beiden oder drei Fingern auszuführen, aber, wenn er es thut, nicht vermag, zugleich auch das Vorangehende, Folgende oder Gleichzeitige in der Weise zu Gehör zu

bringen, in welcher es erklingen muß, wenn es gehört werden soll, wie der Componist wollte, daß es gehört werde. Eine Bequemlichkeit der Art kann also nicht gemeint seyn, wenn von einer bequemsten als der besten Fingersetzung die Rede ist, sondern eine Bequemlichkeit, die sich auf die Natur der Sache gründet. Freilich schließt auch diese Bequemlichkeit noch keineswegs alle Mannigfaltigkeit von sich aus; im Gegentheil können eben so gewiß, als es Stellen, Toncombinationen giebt, die sich nur auf eine Art, nur durch eine Art von Fingersetzung gut und richtig ausführen lassen, auch Stellen vorkommen, bei denen eine verschiedene Fingersetzung möglich ist, und wir werden kaum zwei Clavierspieler im Leben treffen, die ein und dasselbe Tonstück auch mit ein und derselben Applicaturweise vortragen, selbst wären beide von ein und demselben Lehrer gebildet worden. In solchen Fällen gilt dann jener allgemeine Grundsatz auch im Besondern, und wenn dabei dem einen Spieler diese, dem andern jene Fingersetzung die bequemere ist, so haben beide Recht, so bald von beiden die Richtigkeit der Ausführung, über welche hier das Folgende und Vorhergehende entscheidet, nicht verletzt wird. Aber daher erstrecken sich die Applicaturregeln auch gar nicht so weit ins Einzelne, was zudem außerhalb der Gränzen aller Möglichkeit liegen würde, sondern ziehen immer nur den allgemeinen Fall in ihr Bereich, von dem sie dann die Anwendung auf den besondern jedem Spieler selbst überlassen und überlassen müssen. Ich will mich deutlicher erklären. Bei dem Falle z. B., daß mehr als fünf Töne der Reihe nach aufeinander folgen, sagt die Applicaturlehre, muß der Spieler sich durch Unter- und Überschlagen der Finger zu helfen und den Mangel an mehr als fünf Finger unbemerkbar zu machen suchen, und stellt auch im Allgemeinen Regeln auf, wie und auf welche Weise dieses Unter- und Überschlagen am bequemsten geschieht, aber ob es nun in dem einzelnen besondern Falle bequemer und zweckmäßiger ist, den zweiten, dritten oder vierten Finger unter- oder mit dem zweiten, dritten oder vierten Finger überzuschlagen, überläßt sie zu entscheiden dem Spieler selbst, der dabei stets blos die nachkommende Stelle zu Rathe zu ziehen hat, ob dieselbe sich nämlich bequemer ausführen läßt, wenn er dort auf diese oder jene Weise verfährt. Ich sollte glauben, daß hiernach die Eingangs aufgestellte allgemeine Regel keine Erläuterung mehr bedarf, und Jeder recht wohl weiß, wie weit deren Geltung sich erstreckt, so wie, in welchem Sinne die nachkommenden besondern Regeln verstanden werden müssen. Sie geben gleichsam nur die Norm für das allgemein Vorkommende, über deren Anwendung im besondern speciellen Falle dann jene Generalregel der Bequemlichkeit und Zweckmäßigkeit entscheidet.
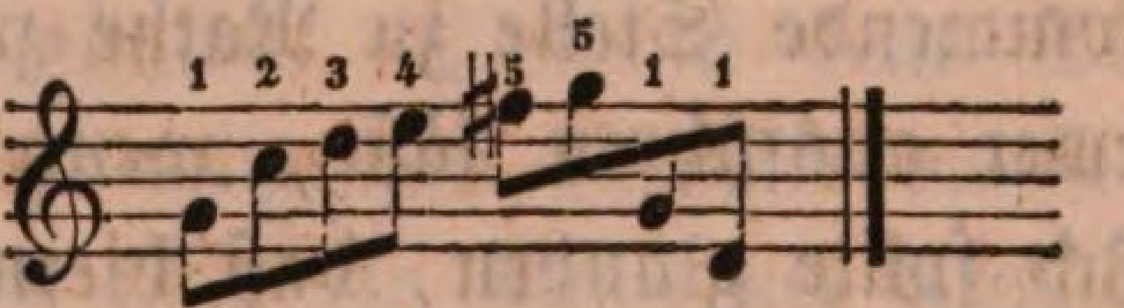
§. 3.

Fortsetzung.

Unbequem ist es, Obertasten mit dem Daumen oder kleinen Finger zu spielen, weil, wenn es geschieht, der Kürze dieser Finger wegen jedesmal eine kleine Rückung oder Drehung der Hand dadurch bewirkt wird, die den Anschlag unsicher macht. Daher unterlasse man es, oder thue es nur in den äußersten Nothfällen. Solche Nothfälle treten ein bei Sprüngen oder weiten Spannungen und da, wo der Obertasten mehrere auf einander folgen oder wo sich eine Stelle bei andrer Applicaturweise nur schwerer gestalten würde, wie z. B. hier:



Eben so unbequem, weil unzweckmäßig, ist es, zwei oder mehrere unmittelbar auf einander folgende Tasten mit ein und demselben Finger anzuschlagen, denn geschieht es, so entsteht jedesmal eine kurze Pause zwischen den beiden auf einander folgenden Tönen oder muß der Ton doch vor der Zeit aufhören zu klingen, was falsch ist und den Zusammenhang in der Tonfolge stört. Auch kann auf diese Weise bei Weitem keine so schnelle Tonfolge erzielt werden, als schlagen wir jede Taste mit einem andern Finger an, denn es erfordert doch einige, wenn auch noch so kurze Zeit, den Finger von der einen Taste aufzuheben und wieder auf die andere aufzusetzen. Übrigens erfordert der beabsichtigte Ausdruck namentlich ein scharfes Abstoßen der Töne und ist das Tempo zugleich kein sehr schnelles, im Gegentheil ein mehr langsames, so ist dennoch eine Fingersetzung wie die beschriebene, ein solches Fortsetzen ein und desselben Fingers auf mehrere Tasten, wohl zulässig, nur thue man es nicht zu häufig, weil der Anschlag ohnmöglich an Sicherheit dadurch gewinnen kann. Auch kommen bei weiten Sprüngen wohl Fälle vor, wo sich ein solches Fortrücken der Finger nicht gut vermeiden läßt, wie z. B. hier:
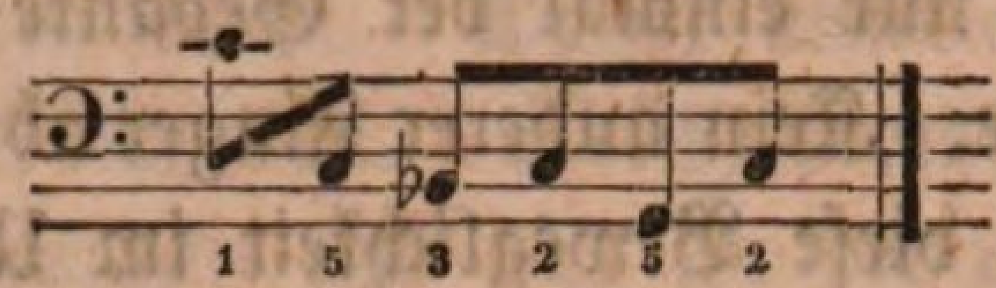


Doch sind dieselben seltener, und ohne dringende Noth möchte sich auch hier kein guter Spieler aus angegebenen Gründen dazu entschließen.

Folgen demungeachtet in der rechten Hand so viele Töne aufwärts, oder in der linken Hand so viele Töne abwärts auf einander, daß zu ihrem Vortrage die fünf Finger jeder Hand nicht ausreichen, und somit das Fortrücken einzelner Finger fast unvermeidlich scheint, so helfen wir uns mittelst des sogenannten Unterschlagens. Dieses Unterschlagen

geschieht allemal mit dem Daumen und dergestalt zwar nur unter den zweiten, dritten oder vierten Finger, daß die Hand als solche sich so wenig als nur immer möglich dabei bewegt, und daß dadurch gar kein Zwischenraum, oder Absetzen in der Tonfolge bemerkt wird. Wir können dadurch sämmtliche Tasten des Claviers in schnellster Folge nach einander spielen, ohne daß auch nur einmal der Gedanke an einen Fingermangel in dem Hörer erregt würde. Kein anderer Finger aber als der Daumen besitzt auch dieses Geschick und diese Beweglichkeit im Unterschlagen, und unter den fünften Finger darf es nicht geschehen, weil bis unter solchen zu reichen der Daumen nicht ohne besondere bemerkbare Rückung der Hand fähig ist. Kommen Obertasten in der Tonreihe vor, so geschieht das Unterschlagen am schicklichsten nach einer solchen auf einer Untertaste, und es dürfte kaum eine Tonreihe denkbar seyn, in welcher diese Regel nicht befolgt werden könnte. Von einer Unter- nach einer Obertaste darf niemals untergeschlagen werden. Es verbietet dies auch schon die erste Regel, daß man den Daumen nicht ohne äußerste Noth auf einer Obertaste gebrauchen soll. Daß der Ton, auf welchem der Daumen unterschlägt, nicht etwa einen stärkern Anschlag als alle übrigen bekommen darf, versteht sich von selbst. Überhaupt muß durch Übung eine solche Fertigkeit in dieser Applicaturweise zu erzielen gesucht werden, daß das Ohr gar nicht wahrnimmt, wo, auf welcher Taste, in einer längeren Tonreihe das Unterschlagen geschieht, und mag die Tonreihe dabei eine stufen- oder sprungweise seyn, das gilt gleich Viel.

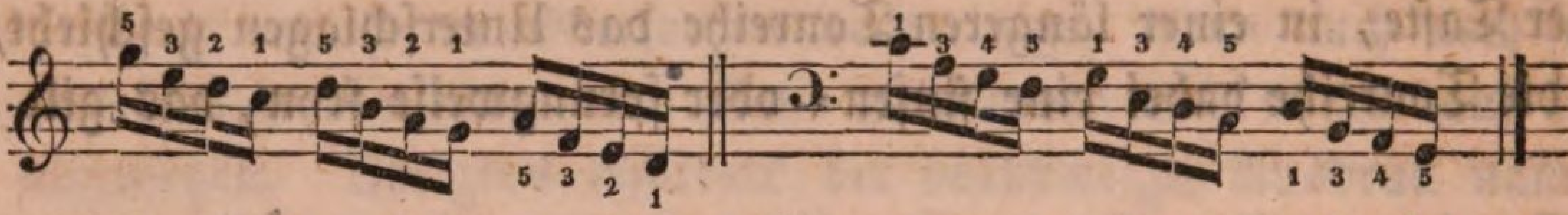
Der directe Gegensatz von dem Unterschlagen ist das Überschlagen, das demnach angewendet wird, wenn die rechte Hand abwärts oder die linke Hand aufwärts mehr als fünf Töne nach einander spielen soll, und das darin besteht, daß ein Finger über den andern sich bewegt und die folgende tiefere oder höhere Taste in Ermangelung eines weiteren Fingers oder um auf diese Weise die Fingerreihe gleichsam mit der Tastenreihe auszugleichen, anschlägt. Dieses Übersetzen über einen andern Finger dürfen aber nur der zweite, dritte und vierte Finger und zwar nur über den Daumen thun, so wie auch nur der Daumen und nur unter sie (unter jene drei Finger) unterschlagen durfte. Die Gründe sind dieselben, wie für dieses Unterschlagen, nur in umgekehrter Folge. Der kleine Finger ist zu kurz, um mit Sicherheit überschlagen zu können, und auch würde die Hand dadurch einer zu unbequemen Drehung ausgesetzt seyn. Ebenso gelten im Übrigen in analoger Weise dieselben Regeln, welche vorhin bei Betracht des Unterschlagens aufzustellen waren, auch hier. Am passendsten geschieht das Überschlagen von einer Unter- nach einer Obertaste, und gar leicht läßt sich bei jeder Tonfolge die Applicatur darnach einrichten. Auch von

Untertaste nach Untertaste und im Nothfalle von Obertaste nach Obertaste kann übergeschlagen werden, aber nicht von Obertaste nach Untertaste. Bei der Folge von Ober= und Untertasten kann die Noth auch wohl ein Überschlagen des zweiten oder dritten Fingers über den vierten oder kleinen oder umgekehrt gebieten, wie z. B. hier:



Doch hüte man sich so viel als möglich vor dergleichen Applicaturen, weil selten Sicherheit im Anschlage damit verbunden ist. Bequemer und zweckmäßiger ist in solchen Fällen meistens auch ein Absetzen oder sogenanntes Einsetzen der Finger.

Dieses Einsetzen eines Fingers besteht darin, daß man, läßt sich eine Stelle gar nicht bequem durch Unter= oder Überschlagen und auch nicht durch das sogenannte Ab= und Fortsetzen ein und desselben Fingers ausführen, mit irgend einem andern beliebigen Finger außer der Reihe die Taste anschlägt und dadurch möglich macht, eine folgende Passage oder Tonreihe wieder auf die gewöhnliche Applicaturweise vortragen zu können, wie z. B. hier:
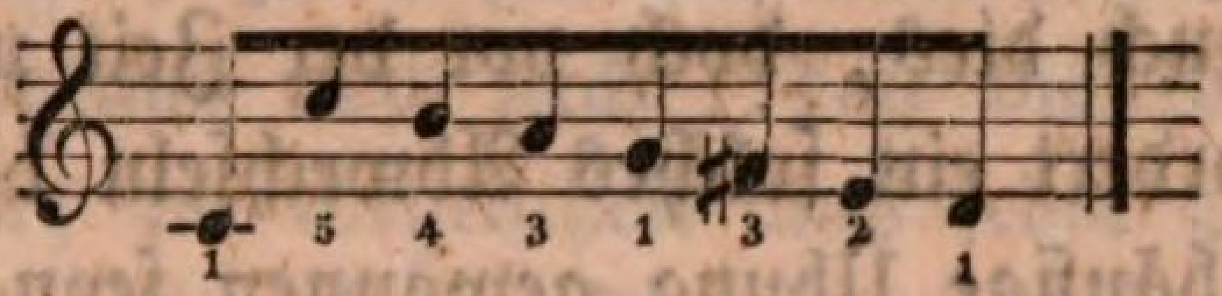


wo statt des zweiten und vierten Fingers zu Anfang einer jeden Notengruppe und dann über= oder unterzuschlagen, jedesmal der fünfte und erste Finger eingesetzt und nun Alles ohne über= oder unterzuschlagen gespielt wird. Es geht aus diesem Beispiele zugleich hervor, daß das Einsetzen eines Fingers oft ein vortreffliches Mittel seyn kann, zu rechter Zeit sich eine hinlängliche Anzahl von Fingern zu verschaffen; dennoch darf man es nur als eine Ausnahme von der Regel betrachten und nicht ohne zureichenden Grund Gebrauch davon machen. Daß auch bei dem Einsetzen der Finger, wie beim Unter= und Überschlagen, das Ohr schlechterdings keine besondere Rückung oder noch weniger wohl gar wahrnehmen darf, wo, auf welchem Tone das Einsetzen geschieht, versteht sich von selbst, so wie auch die weitere Regel hier ihre Geltung behält, daß, mag die Tonfolge eine stufenweise oder sprungweise seyn, dies auf das Mittel der Applicatur, die Art und Weise der Fingersetzung durchaus keinen Einfluß übt. Man kann sowohl bei Sprüngen als bei blos stufenweisen Tonfolgen einen Finger einsetzen und muß es dort fast häufiger denn hier.

§. 4.

Fortsetzung.

Das eben erklärte Einsetzen der Finger beweist, daß, obschon man in der Regel die Finger beim Spiele gebraucht, wie sie der Reihe nach folgen, es doch auch Stellen giebt, wo dies nicht der Fall zu seyn braucht oder gar nicht seyn kann. Eben dahin gehört auch das sogen. Übergehen oder Auslassen eines oder mehrerer Finger. Es kann nämlich vorkommen, daß man, um mit einem andern bestimmten Finger auf einer bestimmten Taste anzulangen und darnach das Folgende bequemer spielen zu können, den einen oder andern Finger, an welchem eigentlich die Reihe des Anschlags wäre, übergehen, d. h. ungebraucht lassen muß. Nehmen wir z. B. an, daß wir folgende Stelle zu spielen hätten:
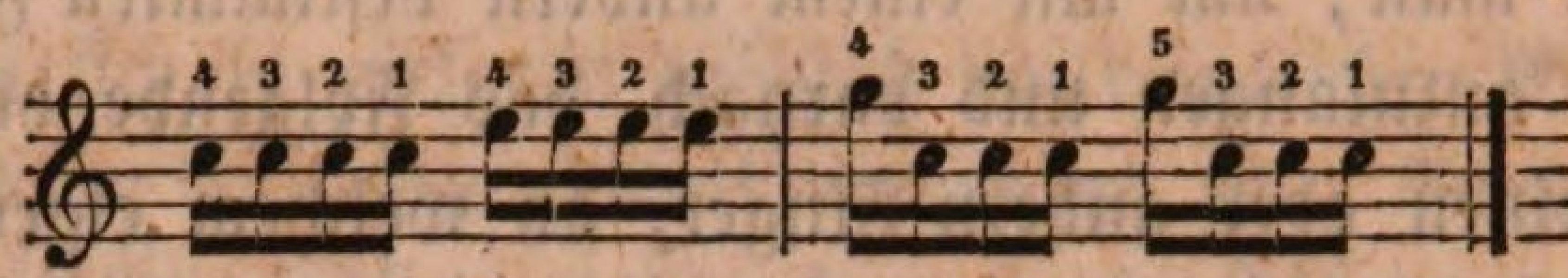


so können wir nicht anders als auf das zweite c den kleinen Finger nehmen, doch damit nun nicht auf fis der Daumen kommt, sondern wir daselbst überschlagen können, wird es nothwendig, daß wir irgend einen Finger auslassen und etwa spielen, wie angemerkt, wobei der zweite Finger übergangen wurde. Am öftersten auch wird das Auslassen oder Übergehen eines Fingers eben dadurch veranlaßt, was hier sein Grund war, um vor einer Obertaste den Daumen niedersetzen und dann auf dieser überschlagen zu können und umgekehrt, oder um den kleinen Finger oder Daumen auf einer Taste zu gewinnen und dann von da weitere Griffe machen zu können.
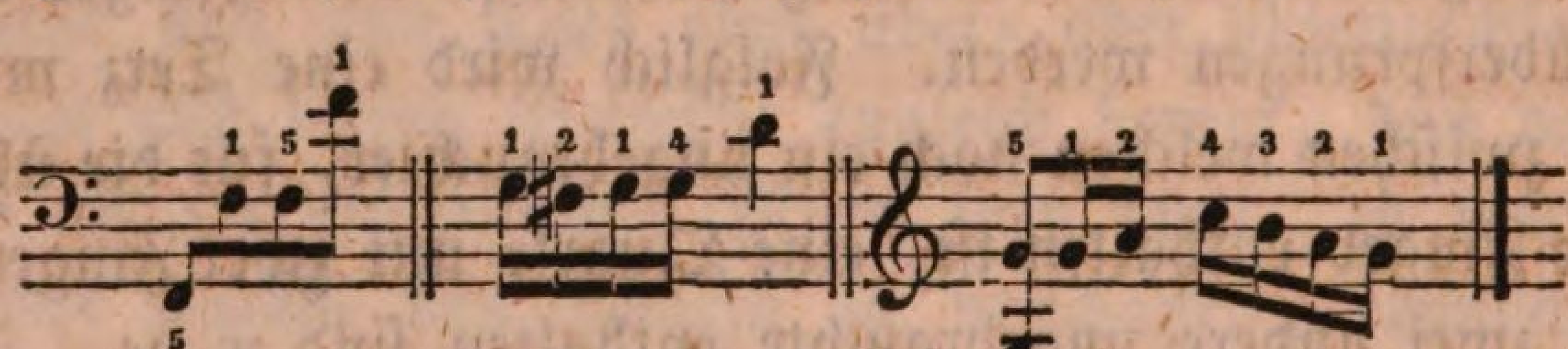
Bei Sprüngen läßt man im Allgemeinen so viele Finger ungebraucht, als Stufen übersprungen werden. Folglich wird eine Terz mit zwei Fingern gespielt, zwischen welchen noch ein ungebrauchter, für die übersprungene Stufe bereiter Finger enthalten ist, eine Quarte mit zwei Fingern, zwischen welchen noch zwei andere ungebrauchte enthalten sind rc. rc. Da wir aber nur fünf Finger haben, so müssen alle größern Intervalle als Quinten ebenfalls mit dem ersten und fünften Finger gespielt werden. Übrigens leidet auch diese Regel gar viele Ausnahmen, von denen weiter unten in der besondern Applicaturlehre die Rede seyn wird. Hier bemerke ich nur, daß, folgen mehrere größere Sprünge auf einander, man den ersten und weitesten davon am besten immer mit dem ersten und zweiten Finger ausführt, weil diese beiden Finger wegen ihrer weiten Entfernung von einander am meisten zum sogenannten gespannten Spiel geeignet sind. Doch schließt dies die übrigen Finger nicht ganz und von allen Spannungen aus, vielmehr müssen auch sie häufig gar weite Sprünge machen, wie

sich dies bei der großen Mannigfaltigkeit der Toncombinationen von selbst versteht.

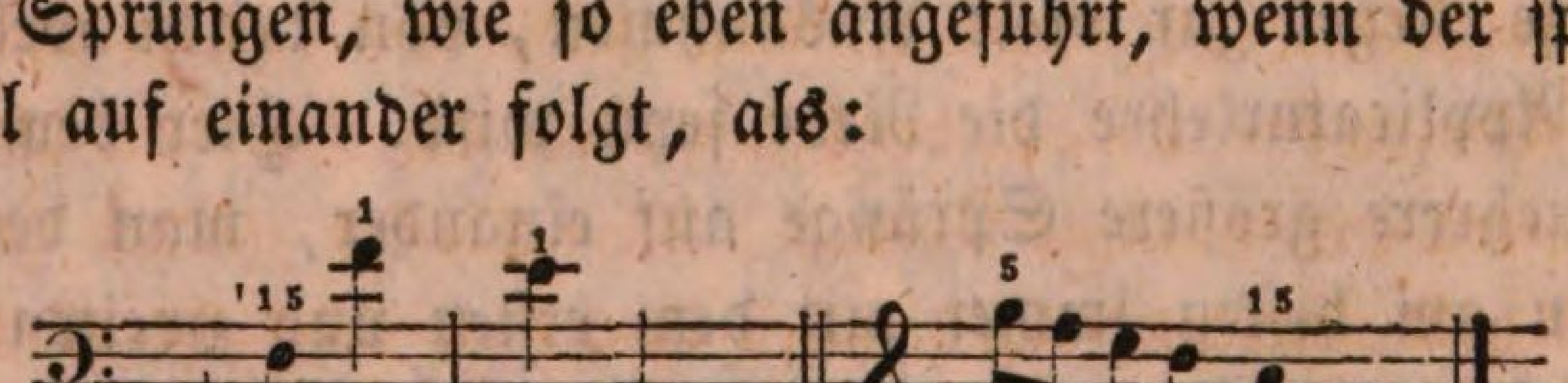
Kommt ein und derselbe Ton mehrmals unmittelbar nach einander und zumal in geschwinder Bewegung vor, so ist es nicht allein nicht gut, sondern häufig sogar auch ganz und gar unmöglich, denselben eben so oft mit ein und demselben Finger zu spielen, vielmehr wechselt man dabei mit mehreren Fingern ab, und so zwar, daß man geradgliederige Figuren mit zwei oder vier, und ungeradgliederige mit drei Fingern spielt, wie z. B.



Wollte man dergleichen Tonreihen mit ein und demselben Finger vortragen, so würden sie selten ganz rein und deutlich genug zum Vorschein kommen, und wenn auch dies, doch vor der Zeit und unnöthiger Weise ermüden. Freilich erfordert ein solches Abwechseln bedeutende Schnellkraft der Finger, die durch häufige Übung gewonnen seyn will, wenn die einzelnen Töne stets deutlich und von einander abgesondert genug gehört werden sollen; allein deshalb ist der kleine Finger auch meistens davon ausgeschlossen und nur in sehr dringenden Fällen wird sich ein guter Spieler erlauben, ihn dabei anzuwenden. Folgt ein und derselbe Ton nur zweimal unmittelbar auf einander, so findet seltener ein Fingerwechsel drauf statt, außer es schreitet derselbe das zweite Mal in einem größern Sprunge fort, alsdann kann ebenfalls wohl ein Wechsel nothwendig werden, und dann nimmt man hiezu auch nicht etwa blos den unmittelbar daneben liegenden, sondern jeden andern beliebigen Finger, durch welchen der folgende Sprung am bequemsten auszuführen wird, wie:



Endlich kann dieser Fingerwechsel selbst auf einer Taste nöthig werden, ohne daß dieselbe einen neuen (zweiten) Anschlag erhält; so namentlich ebenfalls bei Sprüngen, wie so eben angeführt, wenn der springende Ton nicht zweimal auf einander folgt, als:



Man nennt diese Art von Fingerwechsel insbesondere das Ablösen der Finger, und jeder Finger ist dazu verwendbar, nur hat man sich dabei

wohl in Acht zu nehmen, daß mit dem Wechsel die Taste nicht noch einmal angeschlagen wird, also der erste Finger dieselbe nicht eher verläßt, bis der zweite an dessen Statt getreten ist.

§. 5.

Fortsetzung.

Alle bis dahin mitgetheilten allgemeinen Regeln über die Fingersetzung können gewissermaßen als die Grundlage der ganzen Kunst derselben angesehen werden, auf der sich für den einzelnen besondern Fall leicht fortbauen läßt, die jedoch auch im Ganzen ihre Gestalt und Geltung behält, mag dieser einzelne Fall im Übrigen sich bilden auf welche Weise. Wurden darin der Daumen und kleine Finger und namentlich der letztere, so wie die übrigen drei Finger, jeder für sich von manchen Spielweisen ausgeschlossen, so folgt daraus noch nicht, daß dieselben nicht auch in diesen geübt werden müßten; im Gegentheil muß jeder gute und wirklich fertige Spieler mit jedem einzelnen seiner Finger in dieser Beziehung machen können was mit dem andern, denn immer muß er wo möglich einen noch höheren Grad von ausgebildetem Mechanismus besitzen und parat haben, als er eben bedarf, damit ihn nie ein Bedürfniß überrascht, das er nicht augenblicklich befriedigen könnte. Es geht dies auch schon aus dem hervor, was ich im vorigen Capitel über den Anschlag sagte, wenn ich demselben Gleichmäßigkeit ꝛc. als Regel stellte. In allen möglichen und denkbaren Arten von Applicaturen muß jeder Finger aufs Sorgfältigste geübt werden, und nur in der Anwendung dann ergiebt sich von selbst eine gewisse regelrechte Ordnung, die aber, wie sie niemals ohne alle Ausnahme seyn kann, auch zu jeder Ausnahme die Fähigkeit und Kraft darbietet. Mit dem Daumen und kleinen Finger z. B. sollen wir nicht ohne Noth auf den Obertasten spielen, aber können müssen wir es bis zur größesten Sicherheit, damit, wenn es nicht verhütet werden kann, es auch eben so sicher und gut geschehen kann. Das eine Beispiel mag für übrige gelten. Namentlich aber will ich darauf noch aufmerksam machen, daß, wie es ein Fehler ist, ohne Noth eine außergewöhnliche Fingersetzung anzuwenden, es auch ein eben so großer Fehler ist, jede außergewöhnliche Fingersetzung mit aller Sorgfalt zu vermeiden. Das benimmt den an sich schwächeren und unfähigeren Fingern die nöthige Übung. Vor Bachs Zeiten gebrauchte man fast gar nie den Daumen und auch heute noch giebt es Clavierspieler, welche diese oder jene Figur nur mit dem einen oder dem andern und keineswegs auch mit den übrigen Fingern auszuführen vermögen. Das ist falsch, ein großer Nachtheil. Vor Bach mochte man wohl ausreichen ohne Daumen, und vor 20—30 Jahren noch mochte es nicht nöthig seyn,

in dem kleinen und vierten Finger eben so viele und große Fertigkeit zu besitzen, als in den übrigen; allein wie man alsbald nach Bach nicht mehr ohne Daumen fertig werden konnte, so kann jetzt kein Clavierspieler mehr die größte und gleichmäßigste Fertigkeit in beiden Händen und allen Fingern entbehren. Ob wir eine Taste mit diesem oder jenem, mit dem kleinen oder ersten Finger anschlagen, das muß an sich einerlei seyn und auch hinsichtlich der Geschwindigkeit des Spiels keinerlei Schwierigkeiten mehr darbieten, sonst werden wir zehnmal für einmal in der heutigen Claviermusik Etwas vorfinden, was wir nicht zu spielen vermögen. Jede Notenfigur, sei sie welche sie wolle, müssen wir mit jeder Art von Fingersetzung gleich fertig, kräftig und rein ausführen können, damit unser Mechanismus ein vollkommener und der allgemeinen Regel dann wie dem Bedürfnisse des Augenblicks stets dienstbarer und dienstfähiger ist, denn das Nichtsollen, das jene Regel im Allgemeinen festsetzt, schließt nicht etwa auch ein Nichtkönnen oder gar Nichtmüssen schon in sich. Die Art der Tonfolge und Toncombination ist eine unberechenbar verschiedene, und selbst Etwas, wobei alle Regel aufhört, kann in Betracht der Fingersetzung vorkommen, und dann müssen wir es zu vollbringen verstehen. Darauf, auf eine solche allgemeine Vollendung des Fingermechanismus hat also der Unterricht und die Übung jederzeit und auch unbeschadet und trotz der hier gegebenen allgemeinen Regeln über die Fingersetzung auszugehen, denn diese Regeln sagen nicht etwa, wie weit das Können hier zu gehen hat, sondern sie deuten blos an, wie sich das vollendete Können, die allseitig vollkommen ausgebildete Kraft auf die bequemste Weise in der wirklichen Praxis anwenden läßt. In den sogenannten Etuden oder Exercitien von Bertini, Schmitt, Cramer rc. rc., welche ich schon in der Einleitung zum Studium empfahl, findet man die beste Gelegenheit, sich einen solchen allseitig fertigen und kräftigen Fingermechanismus anzueignen.

§. 6.

Besondere Applicaturlehre.

a) Fingersetzung bei einstimmigen Sätzen.

Hier gelten die in den bisherigen Paragraphen aufgestellten allgemeinen Grundsätze, zumal dieselben auch besonders nur das einstimmige oder rein melodische Spiel im Auge hatten, und ich glaube, daß, wer sie befolgt, auch niemals in einen Fall kommen wird, wo er sich nicht leicht selbst zu helfen und die beste, bequemste, den Umständen angemessenste Fingersetzung aufzufinden wüßte. Nur was das Spiel von chromatischen Tonfolgen betrifft, dürfte vielleicht noch einiges Besondere zuzufügen seyn, und da, wie die Tonleitern an und für sich jeder Art von melodischer (ein=

stimmiger) Toncombination, so auch die Applicatur derselben der Fingersetzung bei diesen zur nächsten und allgemeinsten Grundlage dient, will ich zuvor auch diese Applicatur, die Applicatur bei dem Spiel der verschiedenen Tonleitern, in der Weise hersetzen, wie ich glaube, daß dieselbe am zweckmäßigsten vollbracht wird. Um der Raumersparniß willen schreibe ich dabei die Töne nicht mit Noten, sondern blos mit Buchstaben, und die Ziffern über denselben bedeuten die Applicatur der rechten, und die Ziffern unter denselben die Applicatur der linken Hand durch jedesmal zwei volle Octaven. Daß die Applicatur, spielen wir die Leitern abwärts, in umgekehrter Folge dieselbe bleibt, wie sie hier aufwärts vorgezeichnet ist, versteht sich von selbst.

1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 5
Leiter von C-Dur: c-d-e-f-g-a-h-c-d-e-f-g-a-h-c.
5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1

Mit der Applicatur dieser Leiter ist hinsichtlich der Fingerfolge vollkommen gleich:

die Applicatur der Leiter von G-Dur,
= = = = von D-Dur,
= = = = von A-Dur,
= = = = von E-Dur,
= = = = von H-Dur,
= = = = von A-Moll,
= = = = von E-Moll,
= = = = von H-Moll,
= = = = von D-Moll,
= = = = von C-Moll,
= = = = von G-Moll.

1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4
Leiter von F-Dur: f-g-a-b-c-d-e-f-g-a-b-c-d-e-f.
5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1

Mit der Applicatur dieser Leiter ist vollkommen gleich die Applicatur der Leiter von F-Moll.

2 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4
Leiter von B-Dur: b-c-d-es-f-g-a-b-c-d-es-f-g-a-b.
3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3

Damit ist gleich die Applicatur von B-Moll.

3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3
Leiter von Es-Dur: es-f-g-as-b-c-d-es-f-g-as-b-c-d-es.
3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3

Damit ist gleich die Applicatur von Es-Moll.

3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3
Leiter von As-Dur: as-b-c-des-es-f-g-as-b-c-des-es-f-g-as.
3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3

Damit ist gleich die Applicatur von Gis-Moll.
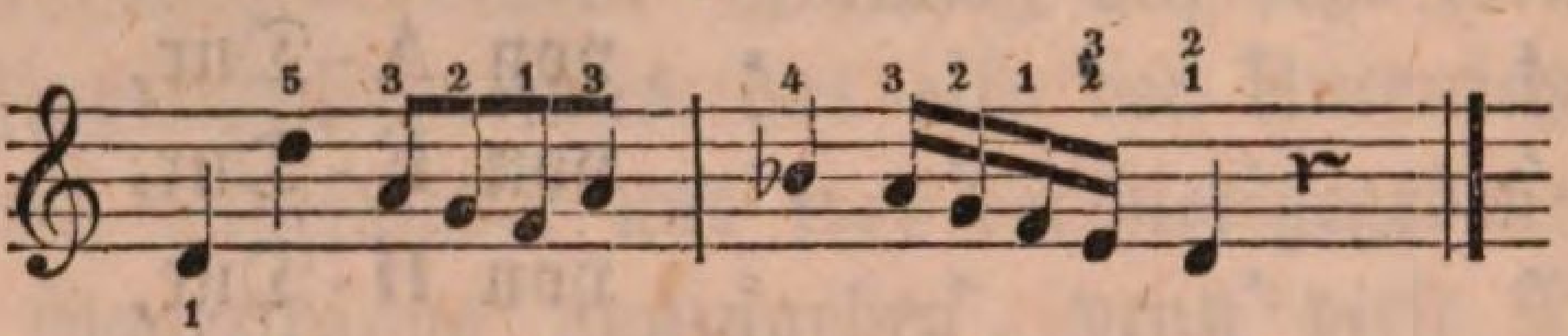
2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2
Leiter von Des-Dur: des-es-f-ges-as-b-c-des-es-f-ges-as-b-c-des.
3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3

Damit ist gleich die Applicatur der Leiter von Cis-Moll.

2 3 4 1 2 3 1 2
Leiter von Fis- oder Ges-Dur: fis-gis-ais-h-cis-dis-eis-fis.
4 3 2 1 3 2 1 4

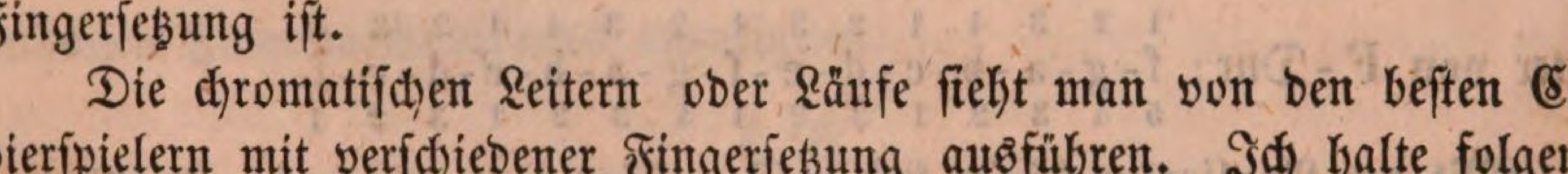
2 1 2 3 4 1 2 3
Leiter von Dis- oder Es-Moll: dis-eis-fis-gis-ais-h-cis-dis.
2 1 4 3 2 1 3 2

Je nach der Art und Weise der Ton- und Satzverbindung, in welcher dergleichen Stufenläufe innerhalb eines Tonstücks vorkommen, können nun allerdings auch mancherlei Modificationen bei der hier verzeichneten Applicaturweise ihrer Tonfolgen nöthig werden; jedoch im Ganzen werden dieselben sich immer als unwesentlich gestalten und wird das Spiel immer wieder zu derjenigen Fingersetzung zurückkehren, die hier als Norm aufgestellt wurde. Am meisten und bemerkenswerthesten dürfte die Applicatur sich ändern, wenn die Leiterläufe nicht mit dem Grundtone anfangen oder nur einen kleinen Theil der ganzen Tonleiter bilden, wie z. B. hier:

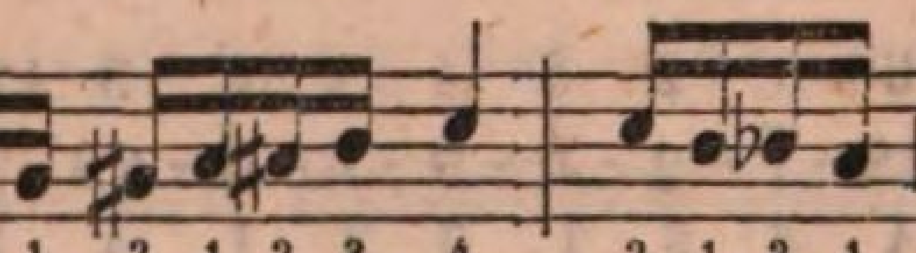


wo offenbar der Lauf der Leiter D-Moll angehört, aber wo wir dennoch am bequemsten sicher die angemerkte Fingersetzung anwenden, und nicht, wie die Applicatur der Leiter von D-Moll will, auf b den dritten und auf g den ersten Finger setzen, weil diese Art der Applicatur hier ein zweimaliges unbequemes Überschlagen veranlassen würde. Übrigens entscheiden in solchen Fällen die eben vorhandenen Umstände bald, welches die beste Fingersetzung ist.

Die chromatischen Leitern oder Läufe sieht man von den besten Clavierspielern mit verschiedener Fingersetzung ausführen. Ich halte folgende Applicatur für die zweckmäßigste:



Andere wechseln dabei mit dem ersten und dritten Finger, und die Gewohnheit mag hier ein wohl zu gestattendes Recht behaupten; doch richtet sich alsdann der zweite Finger meistens gerade aus, was mindestens nicht schön aussieht. Noch Andere spielen auch wohl so:

 u. s. w.

Indessen mag das bei kürzeren Fortschreitungen angehen und oft sogar nothwendig werden, bei längeren solchen Läufen ist die Applicatur hingegen ohne Zweifel eine sehr unsichere.

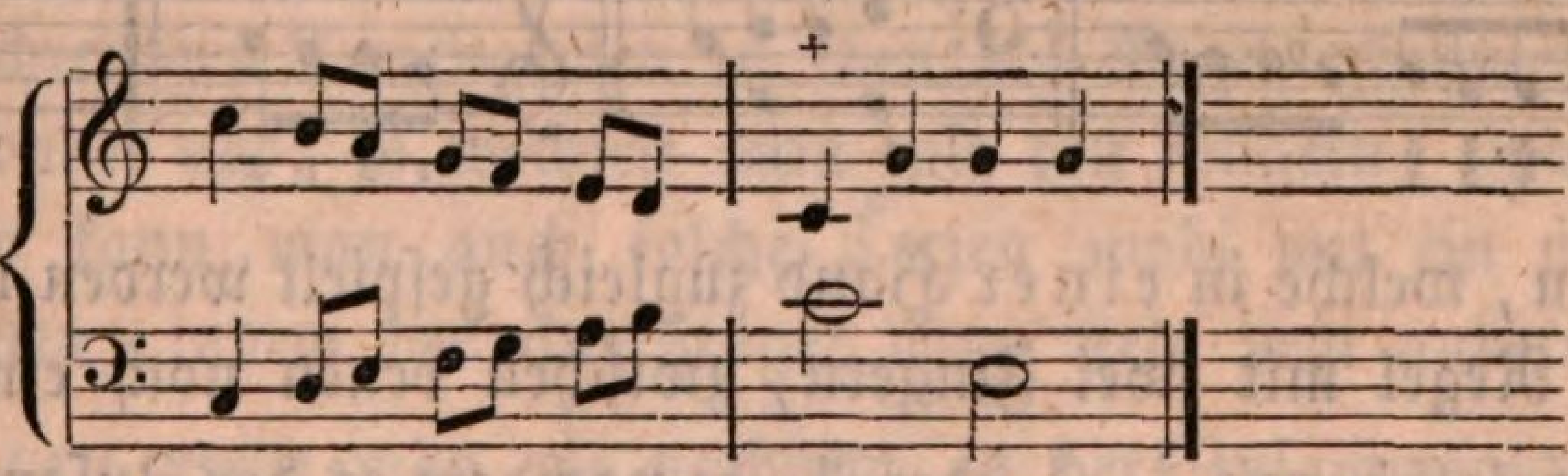
Nothwendig halte ich für jeden Anfänger im Clavierspiel die fleißigste Übung aller Arten von Leiterspiel, denn, wie ich schon sagte, ist diese Applicaturweise eben sowohl die Grundlage aller nur denkbar vorkommenden Fingersetzungen im einstimmigen Spiel als die Leitern selbst die Grundlage aller nur denkbar vorkommenden melodischen Tonverbindungen ausmachen.

§. 7.
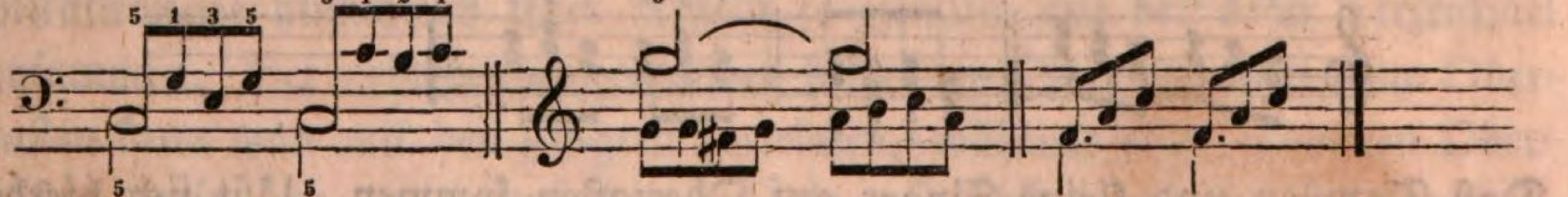
Fortsetzung.

b) Fingersetzung bei zweistimmigen Sätzen.

Der Einklang () wird, obschon er eigentlich den Ton von zwei verschiedenen Stimmen vorstellt, nur mit einem Finger gegriffen, wenn er in dem Notenspiele blos einer Hand vorkommt; treffen hingegen beide Hände in ihrem Spiele auf ein-em Tone oder einer Taste zusammen, so muß diese auch von dem entsprechenden Finger einer jeden Hand angeschlagen werden, und ist dann der Ton in der einen Stimme von längerer Dauer als in der andern, so bleibt diejenige Hand, welche jene Stimme spielt auch um so viel länger auf der Taste ruhen als die andere, z. B.
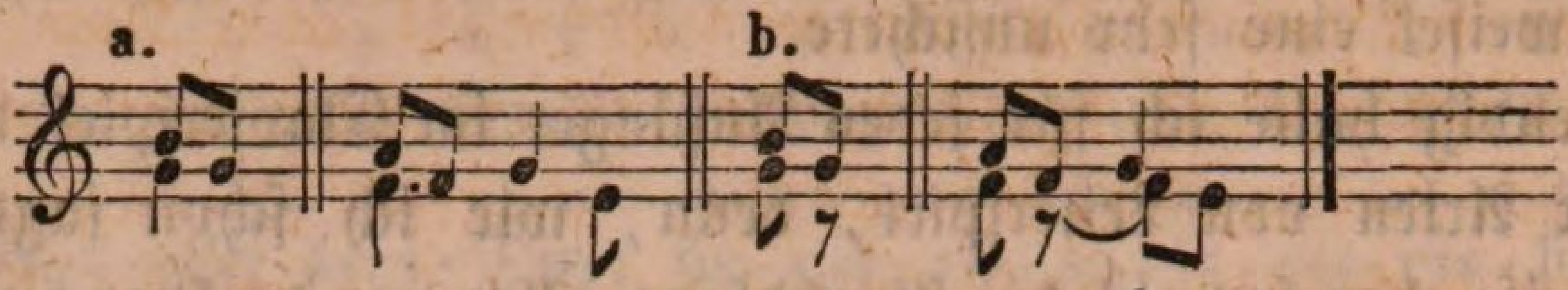


Daß der Einklang in einer Stimme länger dauert als in der andern kann auch wohl vorkommen, wo die beiden Stimmen von ein und derselben Hand vorgetragen werden, und dann muß der Finger so lange auf der Taste liegen bleiben als die Note Geltung hat, während die übrigen Finger diejenigen Töne spielen, die in der andern oder in den anderen Stimmen innerhalb derselben Zeit zu Gehör zu kommen haben, z. B.
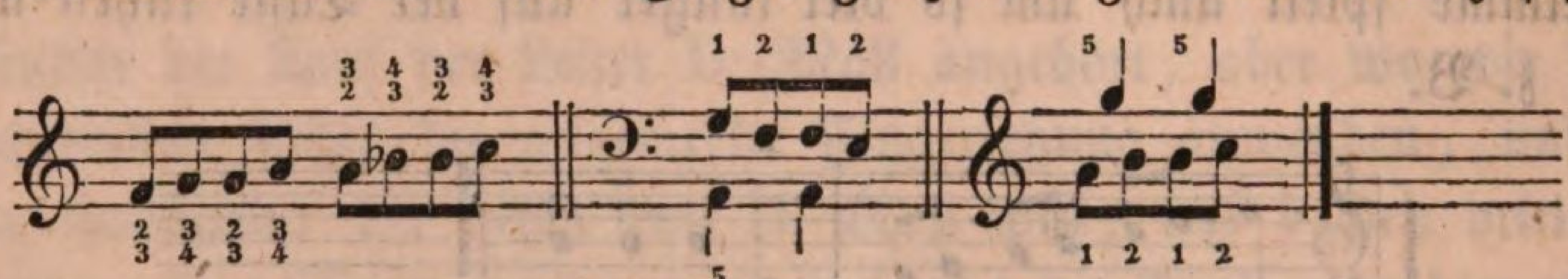


Treffen zwei Stimmen nicht zugleich, sondern nach einander im Einklange zusammen, so muß die Taste auch zweimal angeschlagen werden, und demnach der Finger dieselbe früh genug verlassen, um den zweiten
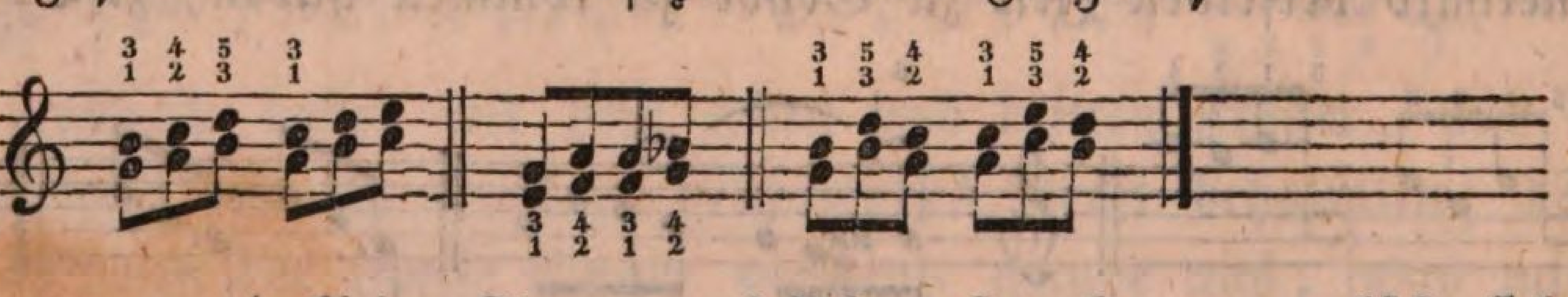
Anschlag, der sogar auch wohl von einem andern Finger geschehen kann, bewirken zu können. Beispiel a wird also ohngefähr gespielt wie b:



Secunden (ich sollte eigentlich sagen: zwei Töne, welche das Intervall einer Secunde zu einander bilden), die zugleich mit den Fingern einer Hand gespielt werden sollen, greift man stets mit zwei neben einander liegenden Fingern, ob nun aber mit dem ersten und zweiten, oder mit dem zweiten und dritten, dritten und vierten, vierten und fünften Finger, müssen die jedesmaligen Umstände ergeben, nur hüte man sich in diesem Falle so viel als möglich davor, daß der Daumen oder kleine Finger auf Obertasten zu stehen kommen, weil hier ein solcher Anschlag am allerunsichersten ist. Freilich und namentlich vor größeren Sprüngen läßt sich dies nicht immer ändern, doch häufig läßt es sich ändern, und dann ist jede andere Applicatur besser. Mehrere nach einander folgende gebrochene Secunden spielt man am bequemsten mit blos zwei Fingern, indem man das Wechseln zweier Finger auf einer Taste anwendet, und die passendsten Finger dazu sind der zweite und dritte oder dritte und vierte Finger, ohne indessen den Daumen und kleinen Finger ganz und gar davon auszuschließen:
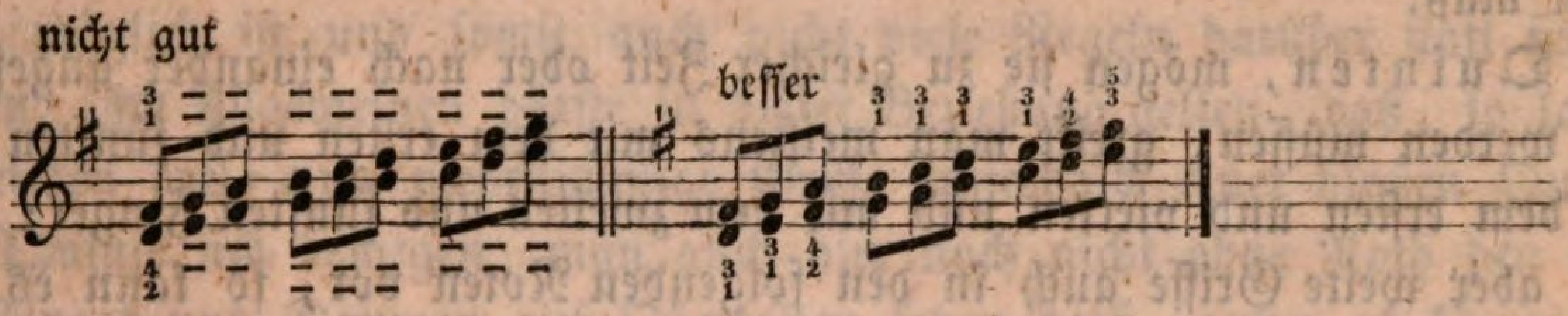


Terzen, welche in einer Hand zugleich gespielt werden müssen, greift man in der Regel mit zwei Fingern, zwischen denen noch ein andrer enthalten ist, folglich mit $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{2}$ oder $\frac{5}{3}$, je nachdem es der Zusammenhang erfordert. Doch kann man auch mit $\frac{2}{1}$ recht wohl eine Terz greifen, zumal wenn dadurch den übrigen Fingern eine Bequemlichkeit im Vortrage ihrer Noten bereitet wird. Folgen mehrere Terzen auf einander, so wechselt man dabei mit den Fingern und zwar so, daß man entweder förmlich unterschlägt, oder ein- und absetzt mit den Fingern, wie:
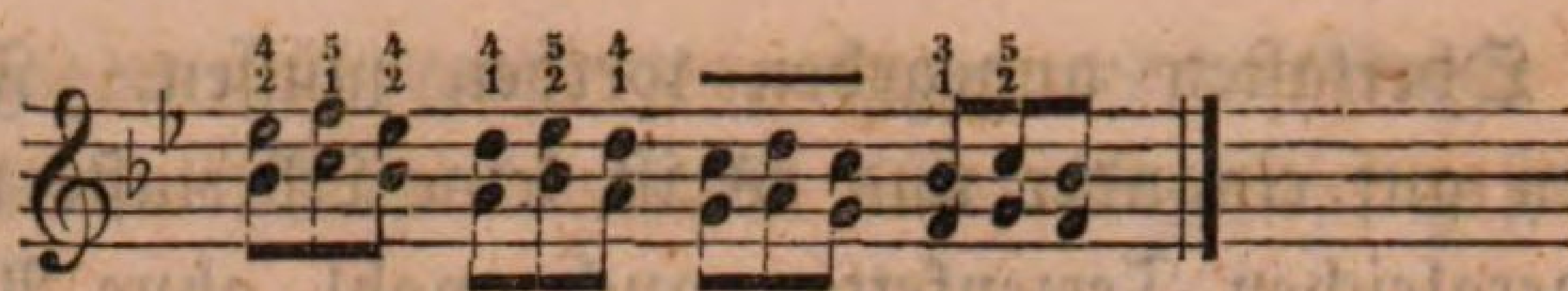


Daß Daumen und kleine Finger auf Obertasten kommen, läßt sich hierbei nicht immer verhüten, doch gestatte man sich eine solche Applicatur nur im äußersten Nothfall, wie bei Sprüngen, weiteren Griffen oder in Tonarten mit gar vielen und häufigen Obertasten, wo nicht selten beide Töne

der Terz durch Obertasten angegeben werden müssen. Folgt eine ganze Reihe von Terzen auf einander und es ist keine Obertaste darin enthalten, so spielt man dergleichen Terzenketten auch wohl ohne Abwechselung der Finger, also mit ein und denselben Fingern, nämlich mit dem dritten und ersten oder mit dem vierten und zweiten. Kommen Obertasten darin vor, so möchte ich rathen, wenigstens bei diesen immer wo möglich zu wechseln, weil auch in diesem Falle blos ein und dieselben Finger gebraucht, häufig Rückungen und Biegungen der Hand nothwendig werden, die den Anschlag unsicher machen müssen:



Sind in solchen Terzenläufen bei mehreren auf einander folgenden Terzen beide Töne Obertasten, so kann man natürlich auch auf diesen die Finger fortsetzen und wechselt erst da, wo Untertasten dazwischen treten, weil jene störenden Handrückungen und Armbiegungen nur bei dem Wechsel von Ober- und Untertasten entstehen, wenn die Finger nicht ebenfalls dabei einen entsprechenden Wechsel vornehmen. Bei gebrochenen, d. h. solchen Terzen, deren Töne nicht gleichzeitig, sondern nach einander gespielt werden, gilt hinsichtlich der Fingersetzung so ziemlich dasselbe, was wir bei den gleichzeitigen Terzengriffen so eben als Regel erkannten. Kommen Obertasten dabei vor, so wechselt man mit den Fingern, und ist das nicht der Fall, so kann man auch solche Terzen wohl mit ein und denselben Fingern spielen, indem der eine Finger dann stets dem andern nachrückt.

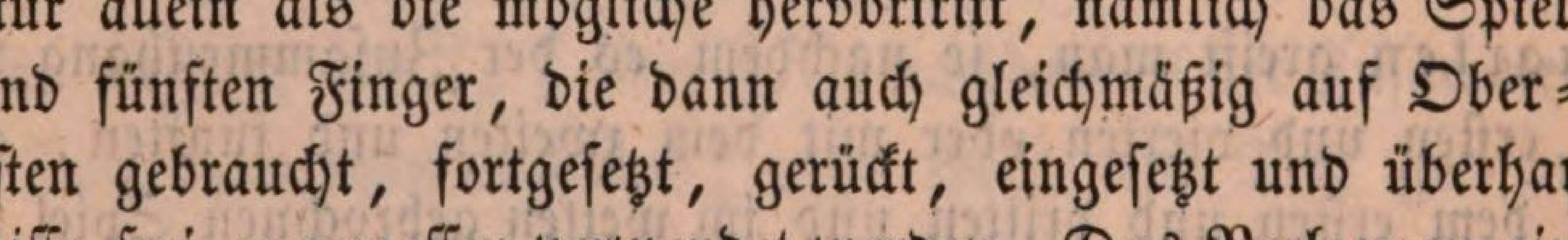
Quarten greift man, je nachdem es der Zusammenhang verlangt, mit dem ersten und vierten oder mit dem zweiten und fünften, allenfalls auch mit dem ersten und dritten und im weiten gebrochnen Spiel wohl gar mit dem ersten und zweiten Finger; doch vermeidet dabei gern das Spiel der Obertasten mit dem Daumen und kleinen Finger, außer bei großen Sprüngen oder es müssen beide Töne durch Obertasten angegeben werden, kurz es läßt sich schlechterdings nicht ändern. Im Übrigen fällt diese Applicaturweise hinsichtlich ihrer Regeln so ziemlich mit der beim Terzenspiel zusammen. Bei mehreren auf einander folgenden Quartengriffen ohne Obertasten kann man mit den Fingern fortrücken, während man, kommen Obertasten darin vor, mit denselben auf die möglichst bequemste Art wechselt. In diesem Falle kann es dann auch wohl geschehen, daß Quarten mit $\frac{4}{2}$ und $\frac{5}{1}$ gegriffen werden müssen, wie hier:



Folgen viele gebrochene Quarten in geschwinder Bewegung unmittelbar auf einander, so kann man sie insgesammt mit dem ersten und vierten oder mit dem zweiten und fünften Finger spielen, und nur wo Obertasten und Untertasten mit einander wechseln, wechselt man am schicklichsten auch mit den Fingern, und wo viele Obertasten vorkommen, kann es auch recht wohl seyn, daß man den Daumen und kleinen Finger auf dieselben setzen muß.

Quinten, mögen sie zu gleicher Zeit oder nach einander angeschlagen werden müssen, greift man meistens mit dem ersten und fünften oder mit dem ersten und vierten und mit dem zweiten und fünften Finger; kommen aber weite Griffe auch in den folgenden Noten vor, so kann es auch recht wohl seyn, daß man schon mit dem ersten und zweiten oder doch ersten und dritten und mit dem dritten und fünften Finger eine Quinte zu greifen hat, und zudem ohne Rücksicht ob die Tasten Ober- oder Untertasten sind.

Mit den Sexten verhält es sich eben so wie mit den Quinten, und man wechselt auch hier noch mit den Fingern, wenn mehrere Sexten nach einander vorkommen, in denen Unter- und Obertasten auf einander folgen; doch bei Septimen, Octaven und noch größern Intervallen dürfte es fast unmöglich werden, das Spiel an bestimmte Regeln binden zu wollen, vielmehr hat hier in jedem besondern Falle das gesunde Urtheil des Spielers allein zu entscheiden, welche Fingersetzung die beste ist, wenn überhaupt noch eine Wahl dabei übrig bleibt und nicht blos eine Art der Applicatur allein als die mögliche hervortritt, nämlich das Spiel mit dem ersten und fünften Finger, die dann auch gleichmäßig auf Ober- wie auf Untertasten gebraucht, fortgesetzt, gerückt, eingesetzt und überhaupt jedem Bedürfnisse frei angemessen verwendet werden. Das Verlangen einiger Clavierlehrer, daß man auch hier, z. B. bei der Folge mehrerer Octaven mit Ober- und Untertasten auf einander, noch einen Wechsel der Finger beobachten, und also die Octave bald mit $^{4}_{1}$, bald mit $^{5}_{1}$ spielen soll, wird und kann nur sehr selten befriedigt werden. In Stellen freilich, wie:



wird nur angemerkte Fingersetzung die richtigere weil wirklich bequemere seyn, was sich jedoch auch für den blos halb Aufmersamen aus der Sache selbst ergiebt.

§. 8.

Fortsetzung.

c) Fingersetzung bei drei= und mehrstimmigen Sätzen.

Hinsichtlich der Fingersetzung im drei= und mehrstimmigen Spiel (nämlich mit einer Hand) ist weit weniger zu merken als hinsichtlich der in den voranstehenden Paragraphen gelehrten Fingersetzung im ein= und zweistimmigen Spiel, weil sich nämlich die Fingersetzung bei solchen mehrstimmigen Griffen mit einer Hand größtentheils so weit durch die eben vorhandenen Umstände von selbst ergiebt, daß nur wenige Verschiedenheit darin möglich ist und somit auch nicht viele Regeln darüber statt finden können. Im Allgemeinen dürfte in dieser Beziehung gelten, daß, so lange dergleichen drei= und mehrstimmige Griffe innerhalb einer bloßen Quarte oder Quinte sich bewegen, man auch hier noch nicht ohne Noth den kleinen Finger und Daumen auf Obertasten setzen darf, außer es kämen der Obertasten mehrere in dem Accorde vor; und im Besondern dann bestimmen die jedesmaligen Umstände, welche einzelne Finger dabei zu verwenden sind. Die weitesten Intervalle greifen hier natürlich immer der erste und zweite, zweite und dritte und dritte und fünfte Finger. Weniger sind dazu der vierte und fünfte Finger geeignet, weil sie weniger denn jene eine weite Spannung von einander zulassen. Engere Intervalle greifen stets die beiden neben einander liegenden Finger. Bewegen sich dergleichen mehrstimmige Griffe in größeren Intervallen, z. B. einer Sexte, Septime, Octave, None 2c., so kann begreiflich kaum auch die Regel noch Anwendung finden, daß der Daumen und kleine Finger nicht auf Obertasten zu stehen kommen sollen, und ist der Griff gar ein fünfstimmiger, so müssen sich selbst der vierte und fünfte Finger häufig gefallen lassen, ein weiteres Intervall zu greifen, da in diesem Falle a l l e Finger der Hand thätig sind und wir somit gar keine Abwechselung unter denselben treffen können. Ob in solchem mehrstimmigen Spiele die Töne harmonisch gleichzeitig oder melodisch nach einander erscheinen, gilt Betreff der Fingersetzung gleich Viel, und im Übrigen muß man sich dabei durch alle die Mittel zu helfen suchen, welche vorhin in der allgemeinen Applicaturlehre als die Grundlage aller Fingersetzungskunst oder der Möglichkeit, mit den fünf Fingern einer Hand jede Art von Toncombination auszuführen, erkannt wurde, als: Einsetzen, Nachrücken, Wechseln, Absetzen 2c. der Finger. Ein Unter= und Überschlagen derselben ist hier augenscheinlich seltener oder fast gar nicht möglich. Mehr als höchstens fünfgriffige Sätze können begreiflich in einer Claviermusik für eine Hand nicht vorkommen, da wir nur fünf Finger an einer Hand besitzen, und auch solche Sätze gehören schon zu den seltneren. Sind die Griffe dabei so weit, daß die Hand sie nicht zu umspannen und somit

die Töne nicht gleichzeitig anzuschlagen vermag, so hat man sich mittelst eines sogenannten schnellen harpeggirten Spiels zu helfen, wovon im vierten Capitel im Besondern die Rede sein wird.

§. 9.

Zeichen, woraus sich erkennen läßt, mit welcher Hand die Noten auf dem Liniensysteme gespielt werden sollen.

Aus allem Bisherigen geht hervor, einmal daß beim Clavierspiel und der Fingersetzung insbesondere durchschnittlich beide unsrer Hände thätig sind, und zweitens daß demnach die Töne einer Claviermusik in verschiedene für sich selbstständige Stimmen eingetheilt sind, die aber gleichwohl auch von ein und derselben Hand können vorgetragen werden müssen, und wissen wir nun aus der Lehre der musikalischen Tonschreibekunst (musikalischen Semiotik)*), daß es im Ganzen einerlei ist, ob die Noten auf- oder abwärts gestrichen werden, wissen ferner von dorther und auch aus den kürzlichen Betrachtungen, daß gleichwohl durch dieses Auf- oder Abwärtsstreichen der Notenfüße eben jene Stimmenverschiedenheit dem Auge sichtbar gemacht wird, und wissen endlich, daß nicht allein der Umfang einer solchen Stimmenbewegung ein verschieden großer, sondern daß sogar beide Hände auch wohl darin zusammenzutreffen vermögen, so entsteht, nachdem wir uns über die Art der Fingersetzung insbesondere belehrt haben, nun als unmittelbar zu der Lehre hievon gehörig die Frage, woraus man erkennt, mit welcher Hand die auf den Liniensystemen enthaltenen Noten überhaupt gespielt werden müssen? zumal ohne solche Kenntniß gar nicht bestimmt werden kann, welche Fingersetzung in jedem einzelnen Falle die bessere und somit bequemere ist.
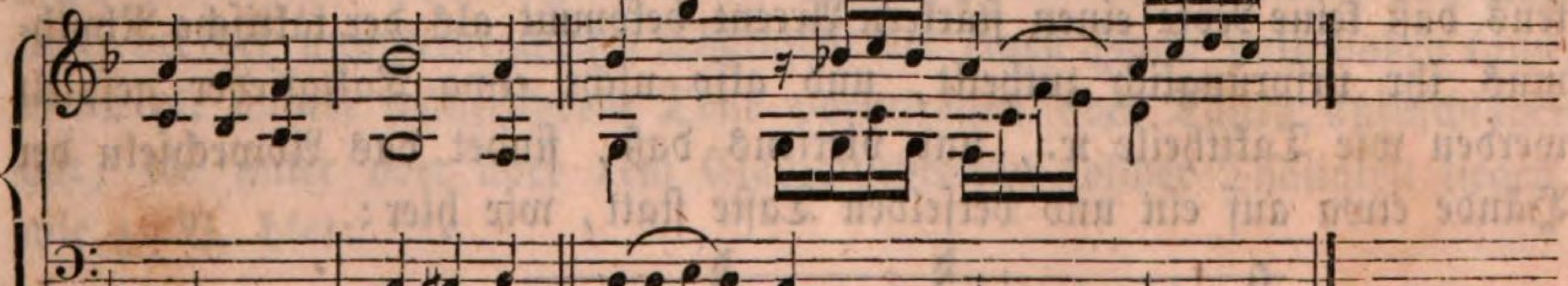
Im Allgemeinen gilt dafür folgende Regel. So wie die Claviatur unsres Instruments überhaupt in zwei Haupttonregionen zerfällt, die sich allgemeinhin beim eingestrichnen c scheiden, und von denen die tiefere, von der linken Hand zu beherrschende, der Baß, die höhere, von der rechten Hand zu beherrschende aber der Discant genannt zu werden pflegt, so sind, wie wir schon aus der Semiotik wissen, auch die Noten einer Claviermusik auf zwei verschiedenen, parallel über einander liegenden und durch eine Klammer mit einander verbundenen Liniensystemen dargestellt, von denen die auf dem untern Liniensysteme dann für die linke und die auf dem obern zum Spiel mit der rechten Hand bestimmt sind, einerlei wie auf jedem einzelnen Liniensysteme selbst die Noten gestrichen wurden, auf- oder abwärts.

*) S. das zweite Capitel des ersten Theils.

Indessen kann durch Erweiterung des Stimmbereichs der einen oder andern Hand über das eingestrichne c hinaus (weiter hinauf oder hinunter) auch wohl vorkommen, daß die Noten für beide Hände auf blos einem Liniensysteme enthalten sind, und dann erkennen wir dies zunächst daraus, daß die Noten auf diesem einen Liniensysteme eine verschiedene, nämlich entgegengesetzte Halsrichtung haben und auf dem andern Liniensysteme keine Pausen stehen. Sind auf diesem andern Liniensysteme Pausen enthalten, so müssen und sollen jene Noten auf dem einen Systeme mit den Fingern blos einer Hand gespielt werden, mag ihre Halsrichtung seyn welche sie will; ist das aber nicht der Fall, so erkennen wir dann aus der Halsrichtung der Noten auch ferner, mit welcher Hand diese gespielt werden sollen, nämlich die aufwärts gestrichnen mit der rechten, und die abwärts gestrichnen mit der linken Hand, indem das Aufwärtsstreichen gewissermaßen die Beziehung der Noten zum oberen Liniensysteme und das Abwärtsstreichen die zum unteren Liniensysteme andeutet.

Ist endlich der Tonsatz ein solch verwickelter, daß sich auch aus diesem Auf- und Abstreichen der Noten nicht bestimmt genug erkennen läßt, welche von denselben mit der rechten und welche mit der linken Hand gespielt werden müssen, und soll ein Spiel derselben mit beiden Händen dennoch statt haben, so ist dies gemeiniglich von dem Componisten selbst durch Zufügung verschiedener Buchstaben angedeutet, von denen R. oder r. oder d., auch d. m. (recht, dextra, destra, dritta, droite main) die rechte Hand, und L. oder l., auch s. und g. oder g. m. (link, sinistra, gauche, gauche main) die linke Hand anzeigen.

Übrigens trifft man aller dieser Regeln ungeachtet und namentlich in mehrstimmigen Tonstücken, wie Fugen u. dgl., auch wohl Stellen, wo weder das Liniensystem noch das Ab- und Aufwärtsstreichen der Noten, sondern lediglich die Bequemlichkeit und Möglichkeit für das Spiel mit welcher Hand entscheidet, und wo es sich nun sogar ereignen kann, daß eine Tonreihe oder Stimme, die Anfangs und der Notenstellung nach mit der einen Hand gespielt wurde, das eine oder andere Mal von der andern Hand fortgeführt werden muß, z. B.



Hier muß offenbar bei a im zweiten Takte die linke Hand das g und f
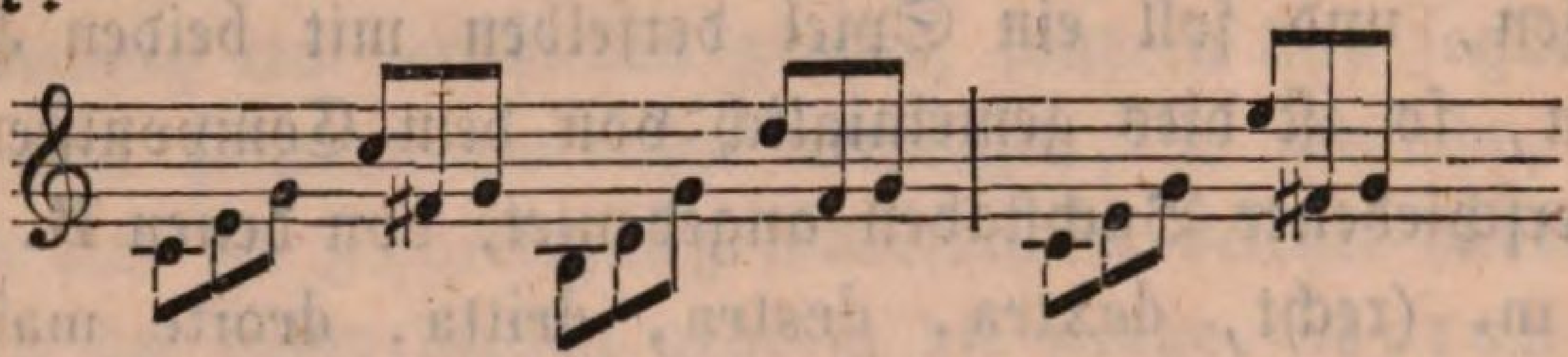
spielen, obschon sie in der Notenschrift der rechten Hand zugetheilt sind (der Stimmführung wegen), und bei b muß vom c des dritten Viertels an die rechte Hand die mittlere Stimme spielen, obschon vorher diese Stimme nur von der linken Hand geführt werden konnte und auch die Richtung des Notenhalses für diese entscheidet.

Überhaupt spricht, wie in der Art und Weise der Applicatur überhaupt, so auch hinsichtlich der Wahl der Hand dabei die Möglichkeit und Bequemlichkeit bei vielen Fällen ein großes Recht an, und daher wird kein Lehrer die oben dafür gegebnen Regeln als ohne alle Ausnahme, sondern nur als allgemein gültig betrachtet wissen wollen.

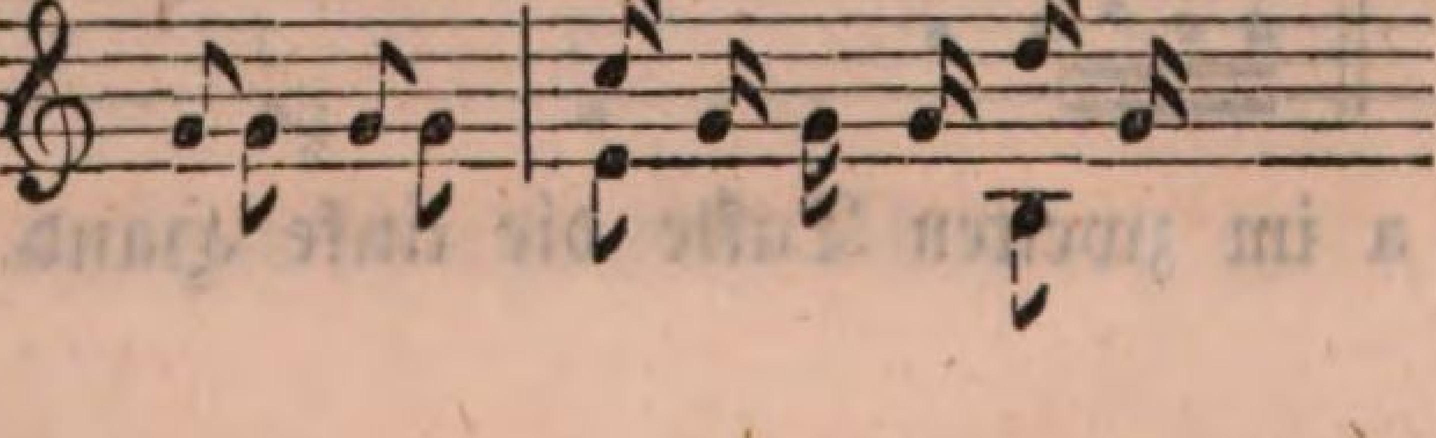
§. 10.

Von dem Abwechseln der Hände.

In dem Falle, wo die Noten für beide Hände auf ein und demselben Liniensysteme enthalten sind und während des Spiels der einen Hand die andre ruht, ist es nicht immer der Fall, daß diese Ruhe ausdrücklich durch Pausen angedeutet wird, sondern man erkennt die Spielweise lediglich aus der Richtung des Notenhalses und aus der Folge der Noten auf einander, wie hier:


u. s. w.

Man nennt in der Applicatur diese Spielweise das **Abwechseln der Hände**. Es ist dabei hinsichtlich der Applicatur besonders Folgendes zu beobachten: einmal daß der zuletzt in einer Hand gebrauchte Finger zu gehöriger Zeit von der Taste abgehoben und nicht etwa liegen gelassen wird, bis die Hand wieder in Thätigkeit tritt, weil sonst der letzte von ihr angeschlagene Ton während des Spiels der andern Hand fortklingen, was, wenn es geschehen sollte, auch durch eine längere und zwar entsprechende Geltung der Note angezeigt seyn würde; dann daß zwischen der Thätigkeit der einen und der der andern Hand durchaus kein längerer Aufenthalt eintritt, als die Geltung der letzten Note der erstern oder etwa dazwischen statt habende Pausen an und für sich schon vorschreiben; drittens daß keine Note einen stärkern Accent bekommt als der taktische Rhythmus ihr ursprünglich zutheilt, und also nicht etwa Taktglieder gespielt werden wie Takttheile rc., und viertens daß, findet das Abwechseln der Hände etwa auf ein und derselben Taste statt, wie hier:
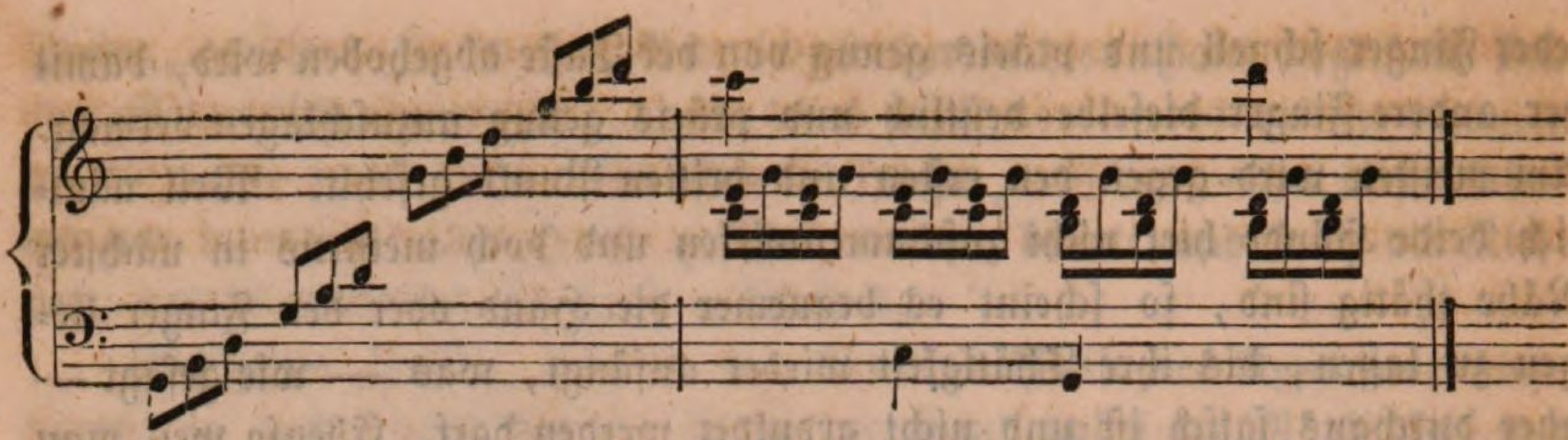

u. s. w.

jeder Finger schnell und präcis genug von der Taste abgehoben wird, damit der andere Finger dieselbe deutlich und präcis genug anzuschlagen vermag. Am meisten wird gegen den ersten und dritten Punkt gefehlt. Weil nämlich beide Hände hier nicht zusammenwirken und doch meistens in nächster Nähe thätig sind, so scheint es bequemer die Hand oder den Finger liegen zu lassen, bis ihre Thätigkeit wieder anfängt, was — wie gesagt — aber durchaus falsch ist und nicht geduldet werden darf. Ebenso weil man bei diesem Abwechseln der Hände die Applicatur meistens und auch am richtigsten, zweckmäßigsten dergestalt einrichtet, daß der zuerst und zuletzt anschlagende Finger jeder Hand einer ihrer äußeren Finger ist, damit nicht zu viele ungebrauchte Finger gegen einander zu stehen kommen und dadurch im Spiel sich hindern, und weil man meistens von der letztangeschlagenen Taste den Finger schnell wegzuziehen hat, so pflegt man meistens auch den ersten und letzten Ton einer Hand in solchem Satze stärker anzuschlagen oder zu accentuiren, und doch können eben diese Töne gerade die accentleichtesten des Taktes seyn. Ich habe eine reiche Erfahrung für mich, wie schwer es oft hält, den Schüler bei dieser Applicaturweise an eine richtige Accentuation und überhaupt an einen richtigen Vortrag genau nach ihrer taktischen Geltung zu gewöhnen und kann nicht genug den Lehrern die größte Aufmerksamkeit dabei empfehlen. Die beste Übung erschien mir immer das Spiel der Leitern mit beiden Händen mit verschieden großen Notengruppen, d. h. so daß die Hände bald von zwei zu zwei, bald von drei zu drei, bald von vier zu vier, bald auch wohl in ungeraden Verhältnissen, also etwa von je drei und vier, vier und fünf, drei und fünf rc. Tönen mit einander abwechseln. Daß, was die Fingersetzung insbesondere betrifft, auch bei dieser Spielweise die gewöhnlichen und in den frühern Paragraphen mitgetheilten Applicaturregeln gelten, versteht sich von selbst.

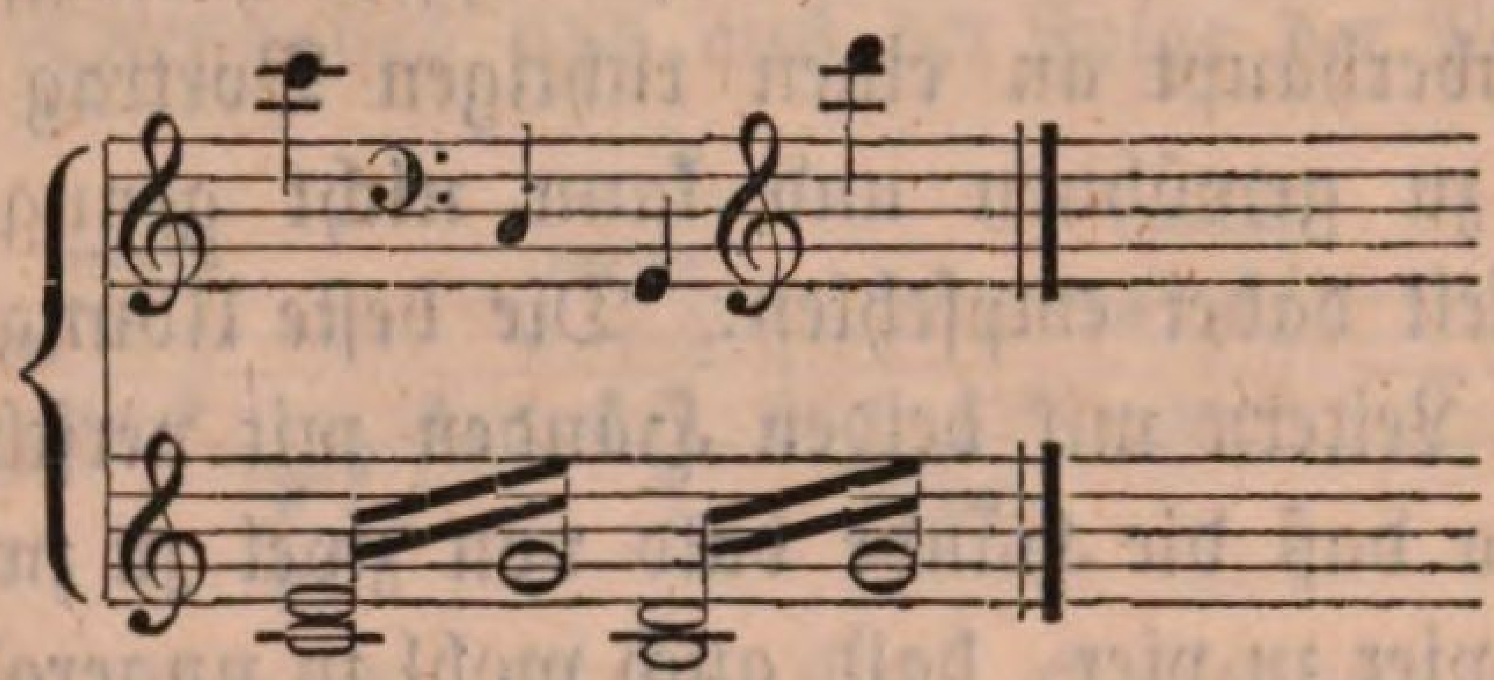
§. 11.

Das Überschlagen und Untersetzen der Hände.

Stehen bei dem Abwechseln der Hände die einzelnen Notengruppen hinsichtlich ihrer Tonhöhe oder Tontiefe weiter aus einander, so entsteht ein sogenanntes Überschlagen oder Untersetzen der Hände, das aber auch bei der ununterbrochenen Thätigkeit der einen Hand statt haben kann, wenn die andere währenddem Töne vorzutragen oder Tasten anzuschlagen hat, die unter oder über dem Claviaturbereiche solcher Thätigkeit liegen, wie z. B. hier:



Welche von beiden Händen in solchem Falle überschlägt, d. h. sich über die andere hinweg zu begeben hat, um in einer höheren oder tieferen Tonlage spielen zu können, und welche sich untersetzt, ergiebt sich aus den Noten von selbst, und wo etwa ein Irrthum obwalten und ein Spieler also die tiefere Note, welche die rechte Hand, oder die höhere Note, welche die linke Hand spielen soll, mit der linken oder rechten Hand spielen wollen könnte, da ist solches durch die schon oben §. 9 aufgeführten und erklärten Zeichen (R. r. g. d. s. l. ꝛc.) meistens ausdrücklich bezeichnet worden oder schreiben die Componisten dann dergleichen Sätze — um angeführtes Beispiel beizubehalten — auch etwa so:



Das Überschlagen selbst muß zwar so schnell als möglich, damit keine Unterbrechung im Spiel entsteht, doch auch so ruhig als möglich, nicht stoßend oder mit der Hand durch die Luft fahrend geschehen, und die Ellenbogen müssen sich dabei fester an den Körper anlegen, damit auch die überschlagenen Hände so viel als möglich ihre ursprüngliche Haltung zu bewahren vermögen. Daß die Hand, über welche die andere schlägt, oder welche sich somit dieser untersetzt, etwas tiefer gehalten werden muß als gewöhnlich, damit die überschlagende Hand nicht zu hoch zu stehen kommt und immer noch einen guten Anschlag durch Rundung der Finger auszuüben vermag, versteht sich von selbst, so wie es Jedem einleuchtet, daß durch das Überschlagen an und für sich nicht etwa ein besonderes Accentuiren der Töne bedingt wird, sondern auch hier der Accent fortan lediglich abhängt von der taktischen Eintheilung und rhythmischen Geltung der Noten, die sich bestimmt durch die Eigenthümlichkeit der Accente der eben vorhandenen Taktart.
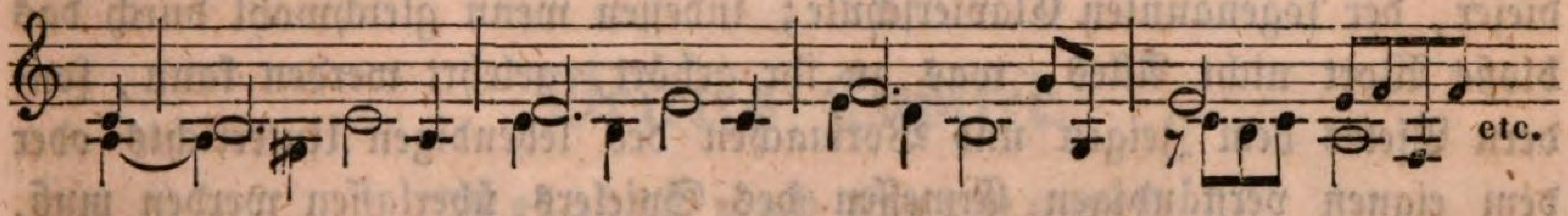
Ehedem war das Überschlagen und Kreuzen der Hände einmal lange Zeit zur wahren Modesache geworden, und Fertigkeit darin galt für ein

großes Kunststück. Neuerer Zeit gehört es zu den minderen und mindesten Schwierigkeiten, obschon die Präcision des Anschlags dabei große Aufmerksamkeit und Sicherheit in der Bewegung auf der Claviatur erfordert, und kommt deshalb seltener, wenigstens nicht mehr als absichtliches Concertkunststück vor.

§. 12.

Das sogenannte Eindringen oder Über- und Untereinandersetzen der Hände.

Liegen bei gleichzeitiger Thätigkeit beider Hände die Noten oder Töne, die ein Abwechseln oder Überschlagen und Untersetzen derselben nöthig machen, so nah bei einander, daß die von ihnen gebildeten zwei, drei oder vier verschiedenen Stimmen sich — wie man sagt — durchkreuzen, so entsteht diejenige Bewegung der Hände in der Applicatur, die man insbesondere das Eindringen oder Unter- und Übereinandersetzen derselben nennt, indem sich alsdann nämlich die Finger der beiden Hände oft über- oder in- und zwischen einander zu begeben haben, um die für sie bestimmten Noten anschlagen zu können, wie z. B. hier:



wo ich um des Raumes willen jedoch die Noten nur auf ein Liniensystem geschrieben habe. Wie in jedem besondern Falle dies Eindringen oder Über- und Untersetzen der Hände geschieht, und welche Hand es jedesmal ist, die unter oder über die andere dabei zu stehen kommt, läßt sich nicht wohl durch die Regel angeben, sondern Solches muß der Spieler immer selbst beurtheilen, und die nöthige Leichtigkeit des Vortrags wird ihm dabei auch Veranlassung geben, die bequemere Art der unbequemern vorzuziehen. Was die allgemeine Schule allenfalls darüber sagen kann, ist, wie solches Eindringen rc. überhaupt geschieht. Die Hand, welche dabei unter die andere zu liegen kommt, muß, wie beim Überschlagen der Hände, immer etwas tiefer liegen und die Tasten so viel als möglich vorn auf ihren äußersten Enden anschlagen, damit der andern darüberliegenden Hand Raum und Freiheit genug zu ihrem Spiele bleibt. Von selbst und eben um der nöthigen und möglichsten Bequemlichkeit willen wird jeder diejenige Hand unterwärts dabei legen, welche das ruhigste, gebundenste und am wenigsten springende Spiel hat; deshalb aber darf die obere Hand nicht etwa in jeder Art von Haltung und unbeschränkter Freiheit sich bewegen, sondern die ursprüngliche Haltung der Hände muß auch in dieser

Spielweise so viel als nur immer möglich bewahrt bleiben, und schließen sich die Arme deshalb etwas enger an den Körper als gewöhnlich an, so wird dadurch nur um so eher ein Verdrehen und aller guten Applicatur widerstrebendes Heben ꝛc. der Hände verhindert. Wo in den neueren und neuesten Compositionen ein solches Ineinandergreifen, Eindringen ꝛc. der Hände am häufigsten vorkommt, ist in den Stellen, wo aus einer figurirten Harmonie irgend eine Melodie heraus- oder hervorgehoben werden soll. Ohne Zweifel dürfte hier auch die Spielweise, die an sich schon viel Übung erfordert, um Sicherheit im Anschlage dabei und die Taste gewissermaßen in seiner Gewalt zu behalten, die meisten Schwierigkeiten darbieten, weshalb darin weniger Geübte dergleichen neuere Tonstücke fast gar nicht in ihrem eigentlichsten Sinne vorzutragen vermögen.

Anmerkung.

Wie ich im ersten Paragraphen gegenwärtigen Capitels schon andeutete, bildet allerdings die gute und richtige Fingersetzung eins der wesentlichsten Elemente der schönen, fertigen Clavierspielkunst, und sonach auch ihre Lehre einen der vornehmsten und wesentlichsten Gegenstände der Lehre dieser, der sogenannten Clavierschule; indessen wenn gleichwohl durch das bloße Wort nicht Alles, was zu ihr gehört, gelehrt werden kann, sondern Vieles dem Zeigen und Vormachen des lebendigen Unterrichts oder dem eignen verständigen Ermessen des Spielers überlassen werden muß, so liegt das in der Natur der Sache. Wer vermöchte zu berechnen die unendlich verschiedenen Arten, in welchen die Composition selbst nur die sieben Töne einer Octav, und nun gar die 72 Töne von sechs vollen Octaven zusammenzustellen vermag! und doch nur, wenn sich diese Verschiedenheit berechnen und systematisch aufstellen ließe, wäre es auch möglich, ein für alle Fälle zureichendes Schema der Fingersetzung aufzustellen. Man nenne es daher nicht Fehler oder Mangel, wenn ich die ganze sehr wichtige Lehre hier nur auf ihre allgemeinsten Grundsätze zurückzuführen strebte, und auch was diese anbelangt in den Beispielen nur sehr sparsam zu Werke ging. Läßt sich gleichwohl durch Wort und Beispiel nicht Alles zeigen und lehren, so hilft auch die längste und breiteste Ausführlichkeit nicht mehr als die gedrängte Kürze, und wozu dann einen Aufwand an Raum und Zeit in einem bloßen Lehrbuche, der, weil er dennoch nicht ausreicht, sich immer zu kostbar und überflüssig gestalten muß? — Man nehme die andern Orts und wiederholt empfohlenen sogenannten Etuden, Exercitien und sonstige Schulstücke zur Hand und der Beispiele findet man daselbst genug, durch die sich die hier aufgestellten allgemeinen Grundsätze bestätigen und wodurch der eigenen so nöthigen Über-

legung dann zugleich auch Raum genug gelassen wird. Beruht doch die Fertigkeit und das Geschick in der guten Fingersetzung vor allen Dingen auch auf praktischer und auf so mannigfaltiger Übung, daß selbst das umfangreichste Werk eines Meisters nicht dazu ausreicht, denn das Wie und Wo ist hier ein unendliches, für das nur das eben vorhandene Bedürfniß, das Vorangehende und Folgende eines Moments entscheidet. Was demnach allenfalls noch mit Recht in der ganzen Lehre vermißt werden dürfte, sind meine Ansichten von den Bewegungen der Hände, Arme, wie beziehungsweise des ganzen Körpers überhaupt, die durch die verschiedenen Arten der Applicatur veranlaßt werden; jedoch da für diese Bewegungen (nicht Haltungen, von denen bereits im ersten Capitel so weit die Rede war, als die richtige Behandlung des Claviers beim Spiele überhaupt davon abhängt) allein der Anstand und der körperliche Ausdruck eine Regel abzugeben vermögen, so scheint ihre Lehre mir mehr einen Zweig der Lehre vom Vortrage überhaupt abzugeben und daher zu den Gegenständen des demnächstigen fünften Capitels zu gehören.

Drittes Capitel.

Melodik und Harmonik.

§. 1.

Nothwendigkeit dieser Lehre in einer Clavierschule und ihre Gränzen.

Ein Repräsentant der gesammten praktischen Musikkunst erschien uns das Spiel des Claviers, und gründete sich darauf vorzugsweise das Bedürfniß wenigstens einiger Fertigkeit in diesem für Jeden, der Musik treiben und überhaupt der Segnungen einer allgemeinen musikalischen Bildung theilhaftig werden will*), so kann auch auf Seiten des Clavierspielers überhaupt kein Zweifel mehr übrig bleiben für die Nothwendigkeit der Kenntniß dessen, was wir Melodie und Harmonie in der Musik heißen, weil andrer Seits wieder eben diese beiden, Melodie und Harmonie, umgeben von den reizenden Banden des Rhythmus, uns erscheinen mußten als die ersten und wesentlichsten Elemente aller praktischen und überhaupt Musik. Das war auch das Resultat, zu dem wir gelangten, als wir in der dritten Abtheilung der Einleitung nach der Reihe der mancherleien Ge-

*) Vergleiche Abtheilung II. der Einleitung.

genstände forschten, welche der gute Clavierunterricht zu behandeln, zu zeigen und vorzutragen hat. Das Spiel des Claviers ist ein melodisches und harmonisches zugleich, und somit sind Melodie und Harmonie die Stoffe, aus welchen es seine Gebilde im Großen zusammensetzt; Niemand aber kann Etwas auch mit nur annähernder Vollkommenheit produciren, der die Stoffe nicht ihrem ganzen Wesen nach versteht, aus welchen dieses Etwas die Mittel zu seinem wahrnehmbaren Daseyn schöpft. Darin unterscheidet sich das Clavier von den meisten der übrigen unsrer Instrumente, die der Mehrzahl nach nur aus dem einen oder andern jener beiden Hauptelemente, entweder aus der Melodie oder blos aus der Harmonie, tonisches Leben und Daseyn erzeugen.

Doch ein noch näherer Grund auch läßt sich auffinden für die diesseitige Nothwendigkeit einer solchen Lehre. Sehen wir auf die bisherigen Betrachtungen zurück, so geht aus denselben hervor, daß das Spiel des Claviers auch nicht etwa blos als ein melodisches und harmonisches überhaupt, sondern insbesondere auch als ein solches angesehen werden muß, in welchem die beiden Hände verschiedne, für sich und unter sich selbstständige Stimmen behandeln, die jede einzeln sowohl eine eigene Melodie als die zusammengenommen wieder eine ganze freie Harmonie vorstellen, und Tonreihen in solch' stimmiger Eigenschaft von einander unterscheiden und darnach richtig behandeln zu können, setzt ebenfalls und abermals die Kenntniß jener beiden Elemente aller wahrhaft künstlerischen Tonbildung in den mancherleien und verschiedenen Eigenschaften voraus, in denen nur die eigentliche Melodik und Harmonik sie vor unsrer Anschauung aufschließen.

Übrigens braucht diese Lehre für den Clavierspieler insbesondere nicht so weit ihre Gränzen auszustecken, als nöthig ist vielleicht, um selbst Melodien und Harmonien zur Anordnung eines befriedigenden künstlerischen Ganzen schaffen, erfinden zu können, und als in welcher somit z. B. die Compositions- oder eigentliche Harmonielehre dieselbe in sich aufnimmt, sondern sie hat ihren Gegenstand, und zwar in Folge der Gründe, die ihre Aufnahme hier gebieten, nur als ein Gegebenes, als ein bereits Vorhandenes und in so weit aufzufassen, als die richtige Behandlung des Instruments selbst zur Erzeugung eines wirklich allgemein musikalischen Tongebildes oder als die wahrhaft künstlerische Leistung im Spiel und der richtige Vortrag eines bereits in und an sich vollendeten Tonwerks davon abhängt. Zu lehren hier, welche Bedingungen alle erfüllt werden müssen, wenn eine Melodie den Begriffen von Schönheit und Kunst entsprechen soll, und was Alles Gesetz, Schule oder die Natur der Sache für die Erzeugung und Bildung eines vollkommen richtigen harmonischen Satzes

festsetzt, wäre ein Überfluß; nur was sie sind, wenn sie vorhanden sind, und in welchen verschiedenen Arten, Formen und Eigenschaften sie vorhanden seyn können, so wie den Einfluß, den diese verschiedenen Arten, Formen 2c. dann auf die Art und Weise des Clavierspiels insbesondere zu üben vermögen, — nur dieses und so Vieles haben hier, in der Clavierschule, Melodik und Harmonik von ihren Gegenständen darzuthun, und schließen sie deshalb eben sowohl eine Beschreibung der mancherlei rhythmischen Verhältnisse einer Melodie und Harmonie als eine kurze und allgemeine Accordenlehre nicht von sich aus, so thun sie dieses nicht um der nothwendigen und unveränderlichen Beziehungen willen, in denen diese Lehre insbesondere wieder zu den verschiedenen kleinern oder größern Figuren und Manieren steht, die nicht selten ein freies Erzeugniß des Clavierspielers zu bleiben haben, und folgt aus dem Grunde dieselbe auch erst am Schlusse meines Buches, nachdem, mit der gegenwärtigen allgemeinen Melodik und Harmonik, auch die Lehre von diesen Manieren und Figuren vorangegangen ist.

§. 2.

Begriff von Melodie.

Im Allgemeinen verstehen wir unter **Melodie** (welches Wort aus dem Griechischen stammt) die regelmäßige und wohlgefällige **Aufeinanderfolge** der Töne, vermöge welcher höhere und tiefere, stärkere und schwächere Töne, auch wohl verschiedene Tonarten, in einzelner Reihe mit einander abwechseln, um irgend eine Empfindung, Vorstellung oder Idee auszudrücken. Andere definiren anders. Sie sagen, Melodie ist die Folge einzelner, abwechselnd hoher und tiefer Töne von kürzerer und längerer Dauer, auf eine bestimmte Tonart begründet 2c. Dritte fassen den Begriff wieder etwas verändert. Im Grunde aber laufen alle Erklärungen auf Eins hinaus, und, was hier von besonderer Wichtigkeit ist, lassen mindestens die drei Bedingungen einer Melodie unverrückt bestehen:

a) daß dieselbe eine successive Verbindung von einzelnen Tönen, also formell eine einzelne Tonreihe für sich ist, und zwar
b) eine solche einzelne Tonreihe, die dem Ohre durch Abwechselung nach bestimmter Höhe und Tiefe und durch rhythmische Anordnung angenehm erscheint; und daß sie
c) im speciellen Gegensatze zur Harmonie ist der eigentliche **Gesang**, die vorherrschendste, ausdrucksvollste und ausdrucksfähigste Tonreihe irgend eines Musikstücks.

An letztern Sinn wird vorzugsweise gedacht, wenn beim Clavierspiel von der Melodie des Spiels oder des Tonstücks die Rede ist, und man nennt
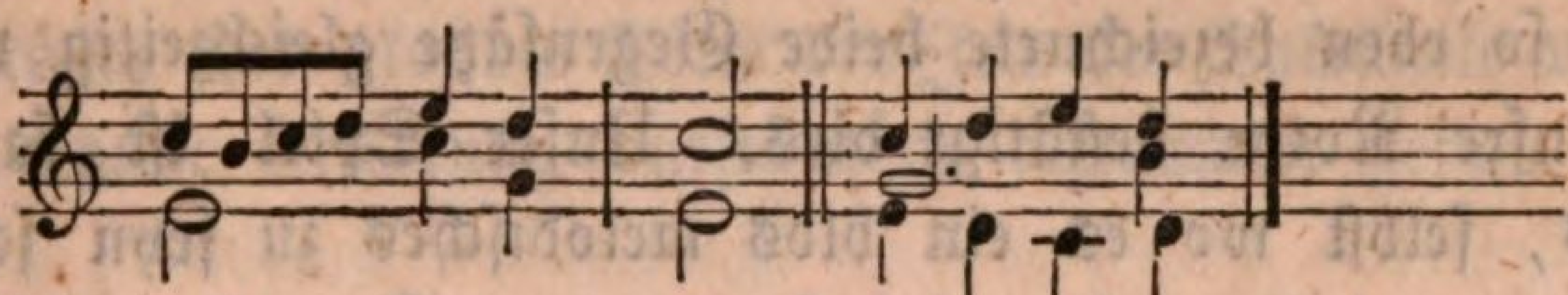
alsdann dieselbe auch wohl Hauptstimme oder Subjekt, als welche sie zwar gewöhnlich die oberste oder höchste der verschiedenen von beiden Händen vorzutragenden einzelnen und mit einander verbundenen Tonreihen bildet, doch auch eine tiefere und die tiefste von denselben seyn kann, und als welche sie beim Vortrage immer einen merklich stärkern Anschlag, ein besonderes Hervorheben und schwereres, ausdrucksvolleres Accentuiren als alle übrigen Tonreihen, die harmonisch gleichzeitig mit ihr erscheinen, erfordert, da — wie gesagt — sie die ausdrucksvollste und ausdrucksfähigste, daher auch vornehmste unter diesen Tonreihen ist. Es geht hieraus zugleich hervor, daß eine Claviermusik gleichzeitig aus mehreren Melodien, weil aus mehreren einzelnen Tonreihen besteht, die gleichzeitig mit einander erscheinen (Harmonie), von denen immer aber blos eine einen solchen Vorzug vor den übrigen behauptet, daß sie in specie die Melodie oder der eigentliche Gesang des Tonstücks heißt, während die übrigen blos in der Eigenschaft von Stimmen, von harmonischen Melodien betrachtet werden. Dies führt zu einer näheren Entwickelung des Begriffs von Melodie als Stimme oder als ein einzelner stimmiger Theil eines Tonstücks.

§. 3.

Melodie als Stimme.

Als eine successive Tonverbindung oder als eine Reihe von Tönen, die der Zeit nach auf einander folgen, trägt die Melodie nothwendig das Princip der Bewegung in sich. Diese Bewegung eines Tones oder der Töne, kann — wie ich andern Orts schon darthat — zweierlei Art seyn, eine zeitige und eine räumliche, eine Veränderung in der Zeit und eine Veränderung im Raume. Nur beide Arten von Bewegung zusammengenommen vermögen zu dem Begriffe einer Melodie zu führen, nicht blos eine für sich allein, denn lassen wir z. B. ein und denselben Ton mehrmals in gleichmäßiger oder verschiedner Geschwindigkeit auf einander folgen, so ist auch eine Bewegung des Tones oder mehrerer Töne in der Zeit, aber noch keineswegs eine Melodie, zu welcher nothwendig noch ein Wechsel der Töne nach Höhe und Tiefe gehört, wodurch die Bewegung zugleich im Raume geschieht. Aber anschauen, beurtheilen und untersuchen läßt sich eine Melodie in jeder der beiden ihrer Bewegungsarten insbesondere, und thun wir dies namentlich mit Berücksichtigung ihrer räumlichen Bewegung, so nennen wir sie, um dies zugleich auszudrücken, im uneigentlichen Sinne Stimme. Wenn wir also von den verschiedenen Stimmen eines Tonstücks reden, so meinen wir darunter die verschiednen melodischen Tonreihen, aus welchen dasselbe zusammengesetzt wurde, nach

Seiten der räumlichen Bewegung, die dieselben machen, oder nach Seiten der Art und Weise, wie höhere und tiefere Töne darin mit einander abwechseln. Drücke ich mich deutlicher aus. Als Stimme insbesondere ist eine Melodie die für sich bestehende Reihenfolge verschiedener Töne auf einander, und ganz vorzüglich, wenn mehrere solche Tonreihen, wie um des zugleich harmonischen Spiels willen fast in allen Claviertonstücken und bald mit mehr, bald mit weniger Selbstständigkeit der Fall ist, zu gemeinschaftlicher Wirkung zusammentreten, legen wir einer jeden derselben den Namen Stimme insbesondere statt Melodie überhaupt bei. Geschieht dies Zusammentreten mit größerer und durchaus streng bewahrter Selbstständigkeit der einzelnen Tonreihen, so ist das auch in der Notenschrift durch eine besondere Richtung der Notenhälse und Notenfüße selbst in dem Falle angedeutet, wo die mehreren Stimmen auf einem Liniensysteme enthalten sind und von blos einer Hand gespielt werden sollen, als:



§. 4.

Verschiedenheit der melodischen Stimmbewegung.

Die Bewegung der Melodie als Stimme selbst oder solche räumliche Bewegung einer Melodie, von der — wie gesagt — überdies die blos zeitige sich niemals zu trennen vermag, kann natürlich eine mehrfach verschiedene seyn, einmal nämlich eine schnelle oder langsame, dann eine sogenannte synkopirte oder rhythmisch gerückte, eine steigende oder fallende, eine gehende oder springende, eine gebundene oder getrennte, und endlich eine innere oder äußere, und alle diese verschiedenen Bewegungsarten, die auch wohl die absoluten Bewegungen einer Stimme genannt werden, kommen in der Claviermusik theils gesondert, theils gleichzeitig vor, letzteres weil — wie wiederholt dargethan — jede Claviermusik als melodische und harmonische Musik zugleich aus mehreren gleichzeitigen melodischen Tonreihen besteht, die bald mit mehr, bald mit weniger Selbstständigkeit sich bewegen und daher bald mehr, bald weniger als einzelne gesonderte Stimmen erscheinen. Betrachten wir daher jede Art der aufgezählten Stimmbewegungen in Kürze insbesondere.

§. 5.

Langsame und schnelle Stimmbewegung.

Die langsame oder schnelle Bewegung einer stimmigen Tonreihe entsteht, je nachdem dieselbe in ein und derselben Zeit weniger oder mehr

Schritte vollbringt, oder — mit andern Worten — für dieselbe Zeit, denselben Zeitwerth im Ganzen eine kürzere oder längere ist. Die räumlich langsame oder schnelle Bewegung einer Stimme ist demnach keineswegs einerlei mit der rhythmisch langsamen oder schnellen, welche insbesondere das Tempo genannt wird*); vielmehr kann der Unterschied zwischen beiden Arten so groß seyn, daß, wo sie, wie namentlich oft in der Claviermusik, mit einander vereinigt auftreten, von beiden Seiten gerade das Entgegengesetzte sich zu berühren im Stande ist, denn bei langsamem Tempo können eben sowohl in ein und demselben Takte recht viele Noten und also Tonschritte vorkommen, als bei schnellem Tempo sehr wenige, und eben dies Viel und Wenig der Tonschritte macht die räumlich schnelle und langsame Bewegung aus, die im Gegensatz zu dem Tempo von der Kunstsprache insbesondere der **Motus** genannt wird. In der Claviermusik — sagte ich — kommen häufig sowohl die langsame und schnelle Stimmbewegung als so eben bezeichnete beide Gegensätze gleichzeitig vor, und ein Blick auf unsre Noten bestätigt dies. Unser Spiel ist fast immer ein harmonisches, selbst wo es ein blos melodisches zu seyn scheint, indem doch fast immer beide mit mindestens einer Tonreihe zusammenwirken. Diese beiden Tonreihen der beiden Hände bilden gegenseitig zwei verschiedene Stimmen, und hat nun z. B. die rechte Hand in ein und derselben Zeit viele Töne zu spielen, während welcher die linke Hand nur wenige anschlägt, so ist dort die Stimmbewegung eine schnelle, hier eine langsame, und ist dazu vielleicht auch das Tempo ein langsames, so kommen schon eine räumlich schnelle und eine rhythmisch langsame Bewegung zusammen. Auch nicht blos zwischen beiden Händen findet ein solches Verhältniß statt, sondern es kann sogar auch in dem Spiele blos einer Hand obwalten, sobald dieselbe zwei oder mehrere verschiedene Stimmen mit einander verbindet oder vorzutragen hat, von denen die eine ihre Schritte in Noten größeren, die andre aber in solchen kürzeren Zeitwerthes vollbringt. Ich komme nachgehends bei Betrachtung der harmonischen Stimmbewegung wieder darauf zurück.
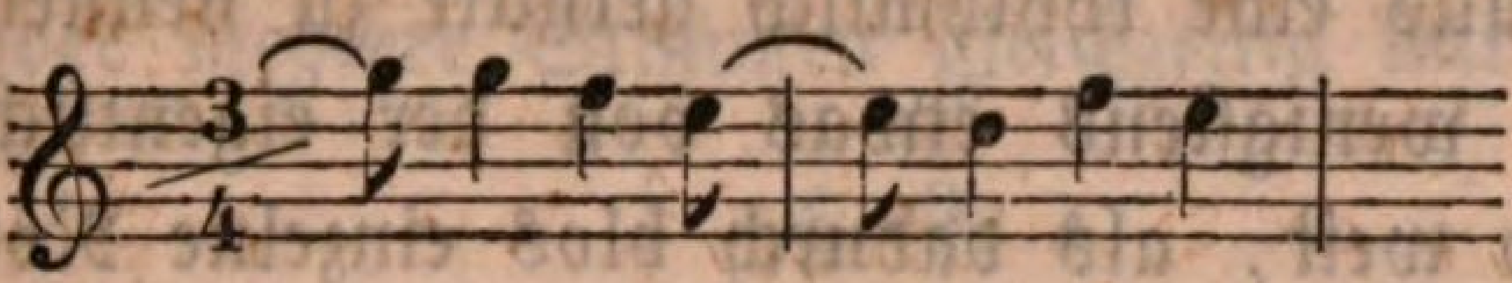
§. 6.

Synkopirte Stimmbewegung.

Unter einer synkopirten Stimmbewegung verstehen wir eine solche, bei welcher die rhythmische Symmetrie gewissermaßen durch Verlegung des tonischen Accents von der guten auf die schlechte Taktzeit unterbrochen wird. Aus dem Wesen des Rhythmus und der rhythmischen Eintheilung eines
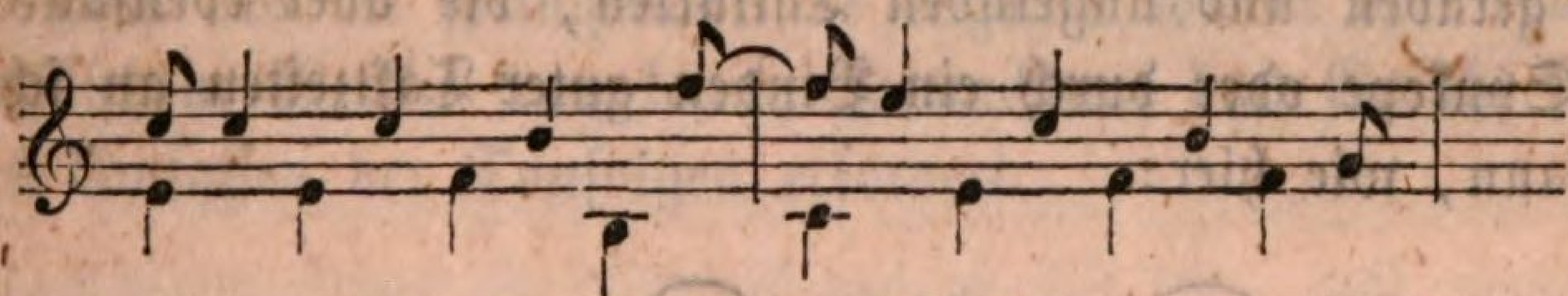
*) Vergl. das siebente Capitel des ersten oder allgemeinen Theils.

Taktes geht nämlich hervor, daß es weit natürlicher ist, wenn bei der Fortschreitung einer Stimme die Bewegung im Moment des schweren oder guten Zeittheils geschieht, und bei dem folgenden schlechtern Zeittheil die Ruhe eintritt, als wenn das Umgekehrte statt hat. Trifft es sich nun aber, daß dieses Letztere, das Umgekehrte, statt hat und der Moment der Bewegung also auf den schlechteren, der der Ruhe aber auf den guten Zeittheil des Taktes fällt, so nennen wir die Bewegung eine synkopirte und ihren Schritt selbst eine Synkope, wie z. B. hier:


u. s. w.

wo die Töne nicht in den guten, sondern in den schlechten Zeiten des Taktes, die Taktheile also eigentlich im Moment der Taktglieder erscheinen, oder wo die Töne, welche in der Zeit der Taktglieder auftreten, länger, zeitgrößer sind als die Töne der Zeit der Takttheile und diese mit überragen. Letztere Erklärung dürfte noch bestimmter gefaßt seyn als die erste.

Wo mehrere Stimmen sich gleichzeitig mit einander fortbewegen, wie fast immer in der Claviermusik, kann recht wohl auch eine solche synkopirte Stimmbewegung sich mit einer nicht synkopirten oder rhythmisch natürlichen, unveränderten verbinden, wie hier:


u. s. w.

Der Name synkopirt kommt daher, weil in solchen Stellen gewissermaßen zwei Taktzeiten mit einander verbunden, zusammengezogen, zusammengegriffen werden, und das griechische Wort, von welchem jenes verdeutschte Adjektiv abstammt, heißt zusammengreifen ꝛc.
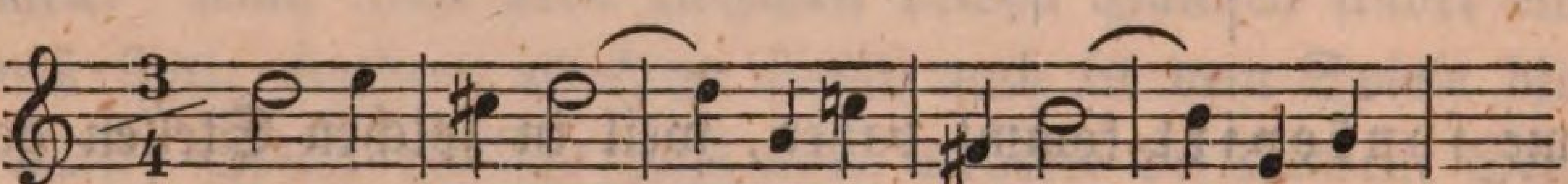
Betreff des Vortrags solcher synkopirten Noten merke man sich vorläufig, daß es falsch ist, die kürzeren Noten der guten Taktzeiten dabei besonders stark anzuschlagen und abzustoßen und dagegen die längeren der schlechtern Taktzeiten nur schwach zu intoniren. Diese Art des Vortrags streitet gegen den Zweck der ganzen Bewegungsart, welcher ist, ein ängstliches Hinken, Zögern, Sträuben auszudrücken, und dieser Zweck kann nur erreicht werden, wenn wir mit dem Tone auch den Accent von der guten Taktzeit hinweg auf die schlechtere verlegen. Dadurch entsteht ein Widerstreit nach Innen und nach Außen, und solcher ist die eigentliche Absicht der ganzen Setz- und Spielweise.

§. 7.

Rhythmisch gerückte Bewegung einer Stimme.

Rhythmisch gerückt wird die Bewegung einer Stimme in verschiedenen Fällen genannt, wo dieselbe aber meistens mit derjenigen Art der Bewegung zusammentrifft, welche wir so eben als die synkopirte kennen lernten, weshalb auch dasselbe von ihr gilt, was von dieser als Regel gesagt werden mußte. Nur in folgenden drei Fällen, wo wir die Stimmbewegung ebenfalls eine rhythmisch gerückte zu nennen pflegen, unterscheidet sich dieselbe wenigstens etwas von der eigentlichen Synkope, obschon auch nur in so weit, als dadurch blos einzelne Noten oder kürzere Stellen betroffen werden. Fortgesetzt diese und bestimmter geordnet würde ebenfalls nichts Andres dadurch zum Vorschein kommen als eine wirklich synkopirte Bewegung, die ja auch an und für sich schon eine rhythmische Rückung oder vielmehr Verrückung der Accente voraussetzt.

Einmal nämlich verstehen wir insbesondere darunter, unter rhythmischer Rückung, den Fall, wo um des schwerfälligeren und nachdrücklicheren Ausdrucks willen mitten im Verlaufe eines Satzes die Noten der schlechteren Taktheile sich hinsichtlich ihres Zeitwerths verdoppeln und dadurch die gute Zeit mit überragen*); dann verstehen wir darunter die scheinbare Vermischung von geraden und ungeraden Taktarten, die aber ebenfalls nur durch eine Art Synkope oder durch ein Binden guter Taktzeiten an schlechtere entstehen kann, wie hier:

 u. s. w.

und endlich diejenige Art der Bewegung, bei welcher der den guten Taktarten zugehörende Accent ausdrücklich dadurch vermischt und auf die schlechtern verlegt wird, daß diese mit rinforzando (rfz., fz. oder Λ) überschrieben wurden. In diesem Falle unterscheidet sich die rhythmisch gerückte Bewegung am wesentlichsten von der synkopirten, doch treffen in der Wirkung abermals beide sehr nah zusammen, und ohnfehlbar würden wir bei dem Vortrage glauben, eine wirkliche Synkope zu vernehmen, wenn nicht bei solcher Bewegung meistens auch im Moment der guten Zeit ein Ton gehört würde, was bei diesem in ein und derselben Stimme nicht der Fall ist.

*) Man sehe oben die Erklärung der synkopirten Bewegung.

§. 8.

Steigende und fallende Bewegung.

Steigend ist die Bewegung einer Stimme, wenn sie von tieferen zu höheren Tönen fortschreitet, und umgekehrt fallend, wenn auf höhere Töne tiefere folgen. Die Sache ist zu klar, als daß ich mich noch weiter dabei mit Erklärungen ꝛc. aufzuhalten brauchte, und eben so klar ist, daß auch diese beiden Bewegungsarten sowohl einzeln als gemeinschaftlich in einer Claviermusik vorzukommen vermögen, sobald nur in derselben, wie fast immer, zwei oder mehrere Stimmen gleichzeitig mit einander wirken.

§. 9.
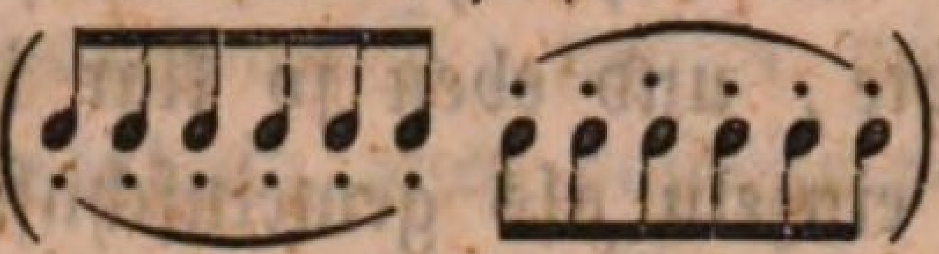
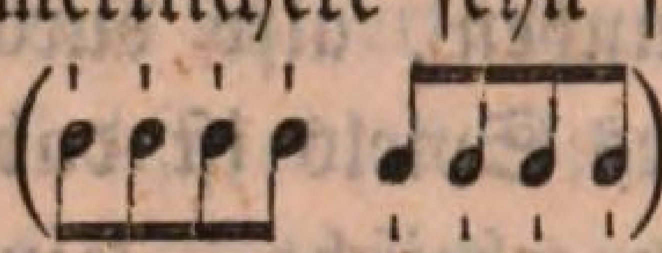
Gehende und springende Stimmbewegung.

Gehend heißt die Bewegung einer Stimme, wenn dieselbe stufenweise, d. h. durch entweder lauter ganze oder lauter halbe oder auch ganze und halbe Töne fortschreitet, in welchem ersteren Falle sie insbesondere noch diatonisch, im zweiten chromatisch, und im dritten Falle diatonisch-chromatisch genannt wird. Springend ist die Bewegung, wenn sie durch größere Intervalle als Secunden, also durch Terzen, Quarten, Quinten ꝛc. geschieht. In Betreff des Spiels ist dabei nichts weiter zu bemerken, als was die Applicatur schon erheischt. Hinsichtlich des Ausdrucks hat natürlich die gehende Bewegung mehr Wohlgefälligkeit, Biegsamkeit und so zu sagen Fluß als die springende, die dagegen wieder von bedeutendem characteristischem Werthe seyn kann, je nachdem das Gefühl selbst ein solch' weites Umfassen der Tonfolgen erfordert.

§. 10.

Gebundene und getrennte Stimmbewegung.

Sechstens unterscheiden wir eine gebundene und getrennte Stimmbewegung. Die erstere ist eine solche, bei welcher jeder Ton bis zum Moment des Fortschritts, also bis zum wirklichen Eintritt des folgenden Tons fortdauert oder fortzuklingen hat, und bei welcher wir sonach im Clavierspiel den Finger niemals eher von der Taste aufheben dürfen, als bis die folgende Taste angeschlagen wird oder gar auch wohl schon angeschlagen worden ist. Es zerfällt nämlich diese gebundene Bewegung für sich wieder in eine geschleifte und getragene. Die geschleifte ist diejenige, bei welcher jeder Ton so ziemlich in gleicher Stärke fortklingt, alle Töne der Reihe aber so eng als nur möglich an einander gebunden werden müssen, was in der Notenschrift durch einen Bogen über den Noten () oder durch das Kunstwort ligato oder legato angezeigt wird, und was im

Spiel nicht anders als dadurch hervorgebracht werden kann, daß man keine Taste eher, aber alsdann auch sofort verläßt, bis und sobald die folgende angeschlagen worden ist. Und die getragene ist diejenige, wobei (neben der Bindung) jeder Ton auch noch einen kleinen Nachdruck bekommt, was sich in der Notenschrift ausdrückt durch Punkte mit einem Bogen über den Noten (), und was im Spiel nicht anders erwirkt werden kann als dadurch, daß man den Finger in demselben Moment von der Taste hebt, in welchem der andre die folgende Taste niederdrückt oder niederdrücken will. Demnach bildet das getragene Spiel (Portamento) oder die getragene Stimmbewegung gleichsam den Übergang von der gebundenen zur getrennten. Denn diese ist eine solche, bei welcher sich die einzeln auf einander folgenden Töne dergestalt merklich von einander unterscheiden, daß zwischen ihrer Erscheinung immer eine kleine Lücke entsteht, was, so lange diese Lücke nur eine sehr kurze, kaum merkliche seyn soll, in der Notenschrift durch Punkte ohne Bogen über den Noten (), und, wenn die Lücke schon eine merklichere seyn soll, durch kleine perpendikuläre Striche über den Noten (), oder auch wohl durch das Kunstwort staccato ausgedrückt, und was im Spiele endlich dadurch erwirkt wird, daß wir den Finger früher von den Tasten heben, als die folgende der Zeit nach eigentlich angeschlagen werden darf, wodurch im Anschlagen ein sogenanntes Abstoßen der Tasten entsteht, welches übrigens in dem Falle keineswegs stattfindet, wo die Trennungen in der Stimmbewegung größere sind, die sich in der Notenschrift durch wirkliche, kürzere oder längere Pausen darstellen, und wo ohne jene beiden Abstoßzeichen die Töne oder Tasten stets so lange ausgehalten werden müssen, bis die Zeit der folgenden Pause eintritt, so wie in diesem Falle auch der Anschlag durchaus kein abstoßender seyn darf.

§. 11.

Innere und äußere Stimmbewegung.

Als innere Bewegung endlich erscheint diejenige Tonfolge, wobei ein und derselbe Ton sich mehrere Male nach einander wiederholt, die Stimme also zwar durch mehrere Töne sich der Zeit nach fortbewegt, aber dabei ihren Platz, ihr räumliches Verhältniß nicht verläßt. Der Clavierspieler hat sich bei solcher Bewegung sehr vor einem zu harten und gehackten Anschlag zu hüten. Da dabei ein und dieselbe Taste mehrere Male nach einander angeschlagen werden muß, so hat der Finger dieselbe früher zu

verlassen, als die Zeit der Notengeltung eigentlich dauert, und dies bewirkt häufig ein Stoßen und Hacken des Tones. Um das so viel als möglich zu vermeiden, lehrte die Applicatur auch, die Finger bei solchem Anschlage zu wechseln, indem dadurch wenigstens die doppelte Bewegung des Aufhebens und Niedersetzens ein und desselben Fingers vermieden wird. Über den Gegensatz von der inneren Bewegung, die äußere Stimmbewegung, ist nach allem Bisherigen Nichts mehr zu bemerken. Sie ist jede solche Tonfolge, bei welcher die Stimme Schritt vor Schritt einen andern Ton berührt und somit zugleich jede andere der bisher betrachteten Arten von Stimmbewegungen seyn kann.

§. 12.

Rhythmische Eintheilung einer Melodie.

Die Melodie ist aber nicht blos allgemeinhin eine Reihe von Tönen, die nach Höhe und Tiefe unter sich verschieden sind und somit mit einander abwechseln, sondern sie ist auch eine solche Reihe von Tönen zugleich, die sich dem Ohre wohlgefällig und dem Gefühle zusagend erzeigt, und da diese Eigenschaft derselben hauptsächlich nur durch eine rhythmisch-geordnete Eintheilung der Töne erreicht wird, so hat der Clavierspieler, um eine Melodie richtig vortragen oder überhaupt melodisch spielen zu können, auch nicht etwa blos die Bewegungen der Melodie als Stimme, sondern zugleich auch diese rhythmische Anordnung einer melodischen Tonreihe genau zu kennen, und indem ich solche in Folgendem kürzlich vortrage, komme ich theilweise wieder auf das zurück, was ich im letzten oder achten Capitel des voranstehenden allgemeinen Theils schon über den Perioden- und Satzbau eines Tonstücks beibrachte.

Vor Allem beruht diese rhythmische Eintheilung oder Anordnung einer Melodie auf dem, was wir Taktordnung insbesondere nennen*), und geht, wie die ganze und alle übrige Einrichtung einer Melodie, darauf hinaus, ein in sich einheitsvolles und vernünftig, d. h. natürlich, zusammenhängendes Ganzes zu bilden. Aus dem Grunde geht sie von einem oder mehreren Grundgedanken aus, welcher das rhythmische Motiv heißt, und wornach sie nun durch gleichmäßige oder ähnliche Wiederholung, Fortführung, Abwechselung mit andern Motiven, und alles dies zwar nach den Gesetzen des Ebenmaßes, des Rhythmus, der Anmuth ꝛc., größere rhythmische Gestaltungen ordnet, die wir dann Gänge und Sätze nennen, und die um so mehr wieder zu besonderer Betrachtung kommen müssen, als alle dieselben abermals von besonderm Einflusse auf die Art und Weise des Spiels hinsichtlich des Anschlags und der Accentuation seyn können.
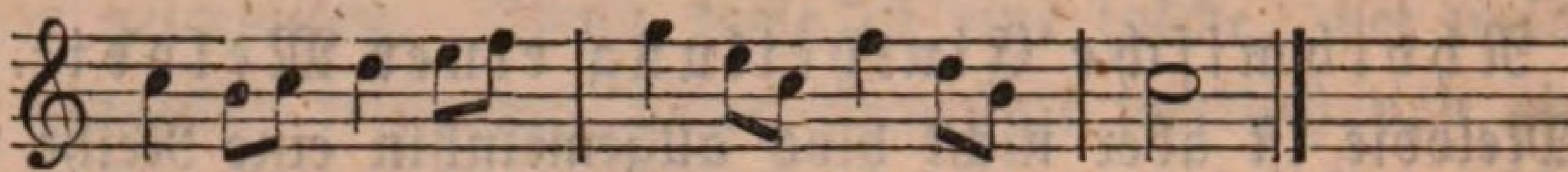
---

*) S. die ersten Paragraphen des sechsten Capitels im ersten oder allgemeinen Theil.

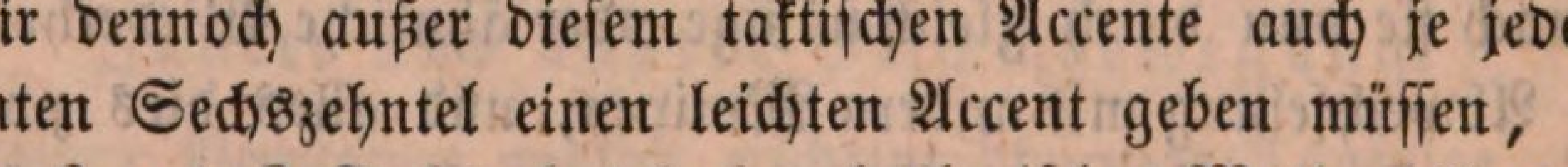
§. 13.

Das rhythmische Motiv.

Das rhythmische Motiv ist eine rhythmisch geordnete Gruppe von zwei, drei oder mehr Tönen, das wir, bei Noten kleinerer Geltung, in der Notenschrift meistens schon daran erkennen, daß die Noten der Töne mit ihren Fahnen oder Füßen zusammengestrichen wurden, welches Zeichen übrigens und zumal bei Noten größerer Geltung nicht immer zutrifft, und in welchem Falle dann das Taktgefühl, das sich selten irrt, oder die Thatsache über den Umfang entscheidet, ob die für das rhythmische Motiv gehaltene Notengruppe sich öfter in unveränderter Gestalt während eines Satzes wiederholt. So ist in diesem melodischen Satze z. B.



offenbar das erste Viertel mit den beiden darauf folgenden Achteln der rhythmische Grundgedanke oder das rhythmische Motiv, das allen übrigen Bewegungsformen des Satzes zur ersten Grundlage und allgemeinen Norm dient. Ein solches rhythmisches Motiv muß aber nicht etwa blos in den Noten dem Auge, sondern in den Tönen auch dem Ohre sich wahrnehmbar machen, und es folgt hieraus für das Spiel, daß die Töne, welche zusammen das rhythmische Motiv eines Satzes oder Ganges ausmachen, niemals von einander getrennt werden dürfen, außer es wären Pausen dazwischen vorhanden oder ein abstoßender Vortrag ausdrücklich vorgeschrieben, und daß die erste Note eines rhythmischen Motivs immer einen leichten Accent zu bekommen hat, der sich innerhalb seines Umfangs nicht wiederholt. In der Regel fällt dieser Accent mit dem gewöhnlichen taktischen zusammen; aber es kann ein rhythmisches Motiv auch noch kleiner seyn als eine sogenannte gute oder Accent-Zeit eines Taktes, und auch dann theilt sich dasselbe dem Ohre durch seinen Accent mit, so wie dann der taktische Accent zudem weit schwerer ist als dieser rhythmische und denselben überragt. Vom 2/4-Takte z. B. wissen wir, daß derselbe zwei Accente hat, einen schwerern und einen leichtern; allein in folgender Stelle werden wir dennoch außer diesem taktischen Accente auch je jedem dritten und siebenten Sechszehntel einen leichten Accent geben müssen, weil hier offenbar je 2 und 2 Sechszehntel ein rhythmisches Motiv bilden, und dieses sich lediglich durch den Accent dem Ohre wahrnehmbar machen kann:
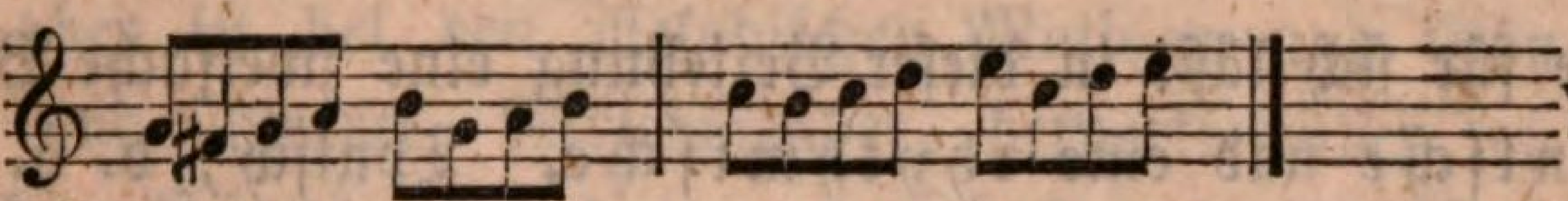


Auf dieser Lehre von dem rhythmischen Motiv beruht auch die des Spiels der sogenannten Triolen-, Sextolen- 2c. Figuren, von denen im folgenden

Capitel die Rede seyn wird, und welche nur daher entstehen konnten, daß man je drei, sechs oder wie viel Noten einerlei Gattung ein rhythmisches Motiv ausmachen ließ.

§. 14.

Der Gang.

Vom rhythmischen Motive aus bilden sich, wie ich oben §. 12 bereits sagte, alle größeren melodischen Formen, und die erste und allgemeinste unter diesen ist der sogenannte Gang, d. h. irgend eine, nach einem rhythmischen Motiv melodisch organisirte Tonfolge, welche aber noch durchaus keinen befriedigenden oder besonders fühlbaren Abschluß in sich trägt. Die Tonfolgen oder Notengruppen z. B.


u. s. w.

sind Gänge, nichts Anderes, denn nirgends fühlen wir einen melodisch befriedigenden Abschluß, so wie im Ganzen auch keine Nothwendigkeit des Zusammenhangs. Wäre dies der Fall, so wäre die Tonreihe schon ein Satz. Was wir aber fühlen und durch das Spiel solcher Gänge ebenfalls hören können müssen, ist ihr Bestehen: zeichnete sich das Motiv durch eine leichte Accentuation aus, so ist dies gleichergestalt der Fall bei den Gängen, die meistens aus zwei oder mehr Motiven zusammengesetzt erscheinen, und in solcher ausschließlich rhythmischer Beziehung somit immerhin ein Ganzes für sich bilden. Auf Richtung und Art der Gänge kommt dabei Nichts und eben so wenig an, als darauf ob ein Gang jedesmal einen ganzen Takt oder gar mehrere Takte füllt, oder ob in einem einzigen Takte mehrere und dann gewöhnlich unter sich der Form nach ähnliche Gänge enthalten sind.

Besteht ein Gang aus mehreren sehr schnell folgenden und zwar unter sich meist gleichen Noten, so heißt er Passage, und ist die Tonfolge dabei eine diatonische oder chromatische, so sagen wir dafür insbesondere Lauf oder Läufer. Daher die Regel, welche die Clavierspiellehrer so häufig ohne Angabe des Grundes wiederholen, daß Passagen und Läufe wie in einem Gusse vorgetragen werden und in sich selbst durch keinerlei besondere Accentuation sich auszeichnen müssen: solche Passagen und Läufe sind größere Gänge, und diese haben sich im Spiel immer als ein Ganzes, als gewissermaßen große, nur von einem Hauptaccent überragte und dann blos von den leichten Accenten ihrer Motive durchlebte rhythmische Tongruppen auszuprägen.

§. 15.

Der Satz.

Rundet der melodische Gang sich zu einem, durch bestimmten Anfang und bestimmtes Ende in sich abgeschlossenen Ganzen ab, so wird er zum Satze. Was im Übrigen wir einen Satz in der Musik nennen, auch wie viele verschiedene Arten von Sätzen wir hier von einander unterscheiden, und wodurch dieselben sich von einander kennbar machen, ward bereits im letzten oder achten Capitel des ersten allgemeinen Theils gelehrt. Gegenwärtig haben wir es daher nur damit zu thun, woran wir in der Melodie für sich den Umfang eines Satzes zu erkennen vermögen, und welcher Einfluß von hieraus auf die Art und Weise des Spiels erwächst.

Die Melodie für sich läßt in dieser Beziehung eine zweifache Betrachtung zu, eine tonische und eine rhythmische. Tonisch, d. h. lediglich mit Berücksichtigung der Beschaffenheit der in ihr auf einander folgenden Töne, dieselbe angeschaut, giebt sich uns in der Melodie Anfang und Ende eines ganzen Satzes zu erkennen durch das Vorhandenseyn eines allgemein wesentlichen Tones; und rhythmisch dieselbe angeschaut dadurch, daß sie mit einem Haupttheile oder doch gewesenen Haupttheile anhebt und vornehmlich auch wieder mit einem solchen zu Ende geht. Als tonisch wesentlicher Ton kann hier aber, wo wir es ausschließlich noch mit der Melodie und nicht auch schon mit den harmonischen Kennzeichen eines Satzes zu thun haben, nur die Tonica gelten, d. i. der erste oder Grundton der Leiter derjenigen Tonart, in welcher die Melodie steht. Aus der Lehre von der Harmonie werden wir später erfahren, daß auch die andern zu einer tonischen Harmonie gehörigen Töne, Terz und Quinte, wenn sie als Bestandtheile dieser Harmonie erscheinen, als wesentlich zu einem Satzschlusse geeignete Töne angesehen werden können; eben so daß ein Satz auch wohl in einer andern Tonart schließen kann, als in welcher er begonnen hat, in welchem Falle die Tonica der neuen Tonart und ihre Harmonie als Schlußtöne gelten; und endlich daß selbst die Dominante, d. i. der fünfte Ton einer Leiter, und die Töne ihrer Harmonie als Schlußtöne eines Satzes zu dienen vermögen. Hier indessen ist allein die Tonica der wichtigste Anfangs- und Endton eines Satzes, und beginnt oder endigt also eine längere Tonreihe, einerlei von wie vielen Takten im Umfange, mit solcher (mit der Tonica), so bildet diese Tonreihe, von blos melodischer Seite angeschaut, einen melodischen Satz, wozu freilich dann auch noch nothwendig ist, daß diese Tonreihe sich zugleich rhythmisch zu einem vollständigen, unser Ohr und Gefühl befriedigenden Ganzen abschließt,

denn ohne solchen Abschluß würde der Begriff des Satzes als solchen sich niemals erfüllen. Mit dem Anfangs- und Endtone einer Tonreihe haben wir also, um zu beurtheilen, ob dieselbe einen ganzen Satz oder blos ein Motiv oder einen Gang ausmacht, zugleich auch noch das rhythmische Verhältniß derselben zu prüfen, und ist je nach einer größern, vollständigern, oder geringern Abrundung desselben auch die Befriedigung des Satzes eine größere oder geringere, so bestimmt sich hiernach wieder, wie wir wissen, ob der Satz insbesondere Periode, Absatz oder blos Einschnitt genannt werden muß.

Der Einfluß, den dies auf das Spiel insbesondere übt, ist folgender. Schon in den vorangehenden Paragraphen lernten wir, daß jeder rhythmische Abschnitt einer Melodie, sei er noch so klein, im Spiele dem Ohre und Gefühle merkbar gemacht werden muß durch einen Accent. Dieser Accent aber ist bei den melodischen Motiven und Gängen ein nur sehr leichter, und schwerer, befriedigender, hervortretender wird er erst bei den eigentlichen Sätzen, bei denen er sich dann vom Einschnitte an steigert bis zu der ganzen Periode.
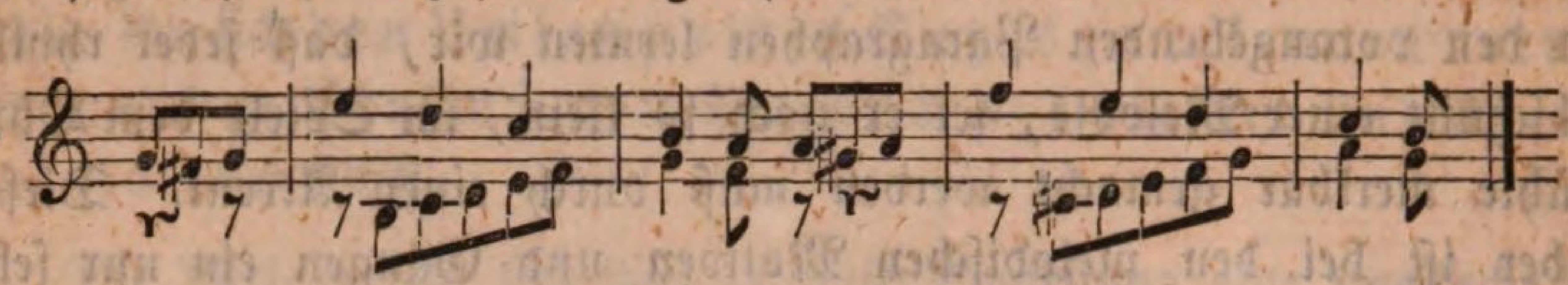
§. 16.
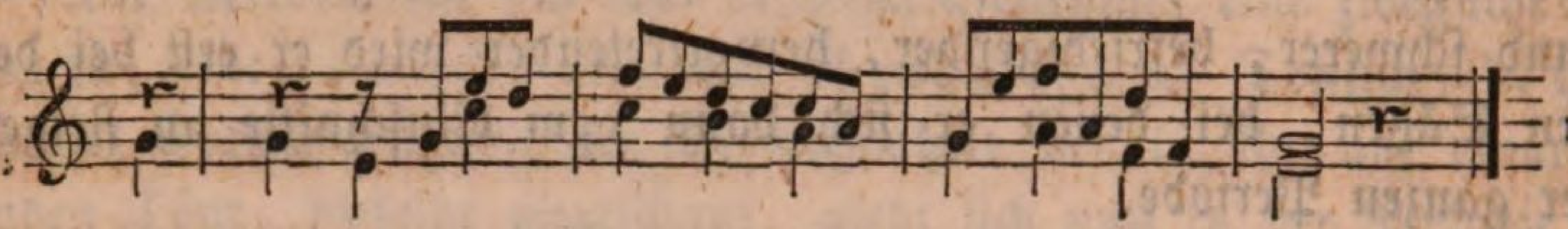
Generelle Eintheilung der Melodie.

Was endlich noch hier in Erwägung kommt, ist der gleichsam geschlechtliche Charakter einer Melodie, da auch von solchem aus sich gewisse Modificationen im Spiele ergeben können. Betrachten wir nämlich die Melodie im speciellen Gegensatze zur Harmonie als den Hauptgesang, als die vorherrschende Stimme eines mehrstimmigen Tonsatzes, der alle übrigen Stimmen sich fügsam, abhängig und nachbildend unterordnen müssen, so haben wir in dieser Beziehung auch zwei verschiedene Arten von Melodien zu unterscheiden, die dem Wesentlichen nach zwar ein und denselben Charakter theilen, im Besondern aber dergestalt sich von einander trennen, daß jede von beiden eine eigenthümliche Behandlung erfordert, — eine sogenannte Haupt- und eine sogenannte Nebenmelodie.

Die erstere, die Hauptmelodie, ist diejenige Melodie eines mehrstimmigen Satzes, welcher der Hauptausdruck obliegt, d. h. welche den Grundton einer gegebenen auszudrückenden Empfindung durch- und auszuführen hat. Und neben dieser Melodie können sich nun in einem solchen Satze auch noch eine oder mehrere andere Stimmen dergestalt melodisch vorherrschend fortbewegen, daß sie eben sowohl als jene Hauptmelodie ein merkliches Hervorheben und besonderes Nüanciren im Vortrage erfordern, welches Hervorheben und Nüanciren sich dann aber modificirt je nach dem Ausdrucke, den eine solche Nebenmelodie zu führen hat. Ist dieser Ausdruck

ein dem der Hauptmelodie widerstrebender, entgegengesetzter, so darf die Nebenmelodie wohl eben so stark vorgetragen werden als die Hauptmelodie, indem sich der ästhetische Charakter beider alsdann gleichwohl von einander unterscheidet; ist jener Ausdruck aber ein diesem der Hauptmelodie sich blos anschmiegender, damit noch verwandter, so hat die Nebenmelodie sich zwar immerhin noch über die bloßen Harmoniestimmen zu erheben, jedoch niemals so weit, daß der Vorrang der Hauptmelodie nicht auch noch dabei bemerkt würde, weil jetzt die Nebenmelodie gewissermaßen nur zur Erläuterung und Aufhellung der Hauptmelodie dient. Ich will zu deutlicherer Anschauung der Sache ein paar Sätzchen mit Haupt- und Nebenmelodie in Noten mittheilen:

a.


b.


Es geht aus diesen beiden Sätzen, bei denen ich als überflüssig die harmonische Begleitung hinwegließ, zugleich hervor, daß die Hauptmelodie eben sowohl in der obersten Stimme (wie bei a) als in einer tieferen (wie bei b) enthalten seyn kann. In a dürfte der Ausdruck der Nebenmelodie ein entgegengesetzter von dem der Hauptmelodie seyn und daher sie selbst gleich stark nüancirt mit dieser vorgetragen werden müssen; in b hingegen schmiegt sich die Nebenmelodie mehr unmittelbar an die Hauptmelodie an, umgiebt dieselbe blos mit einem lichteren Farbenspiel, und bleibt ihr daher stets untergeordnet.

§. 17.

Begriff von Harmonie.

Die Erscheinung von Haupt- und Nebenmelodien und das Verhältniß derselben zu einander führt unmittelbar zu dem Begriffe von Harmonie, denn, als Theil eines Tonsatzes betrachtet, ist diese im Grunde nichts Anderes als eine Verbindung mehrerer melodischer Tonreihen zu gemeinschaftlichem, sich gegenseitig fördernden, Kunstausdrucke. Im wörtlichen Sinne ist Harmonie gleich mit Übereinstimmung, Zusammenfügung, als in wörtlich musikalischem Sinne gleich mit Zusammenklang, Tonvereinigung. Von diesem Sinne her läuft denn auch die Definition des Wortes als besonderen musikalischen Kunstterminus zunächst und vor allen Dingen darauf hinaus, daß die Harmonie ist eine Vereinigung mehrerer für sich bestehender und unter sich verschiedener Töne oder Tonreihen zu einem

gemeinschaftlichen Zusammenklange, einem Accorde oder einer Accordenreihe, einerlei in welcher Gestalt, nur immer auf der Grundlage künstlerischer Ordnung: eine Erklärung, welche für die diesseitige Lehre von der Harmonie in unsrer Kunst auch vollkommen ausreicht.

§. 18.

Verhältniß der Harmonie zur Melodie.

Demnach erscheint das Verhältniß, in welchem die Harmonie zu einer Melodie vergleichungsweise steht, als folgendes. Die Melodie eines Tonstücks war uns die regelmäßige und wohlgefällige Aufeinanderfolge einzelner Töne, auf welcher der seelische Ausdruck des ganzen Tonstücks seinem innern wie äußern Charakter nach beruht, und die Harmonie dieses Tonstücks nun ist uns die regelmäßige und wohlgefällige Gleichzeitigkeit mehrerer solcher einzelner melodischer Töne, wodurch die durch die Hauptmelodie ausgedrückten oder auszudrückenden Gefühle oder Vorstellungen vervielfacht, verstärkt und in das rechte, klare Licht gestellt werden. Gleichsam wie Seele und Leib verhalten sich demnach Melodie und Harmonie zu einander, und ist erstere hinsichtlich ihrer Tonfortschreitung im figürlichen Sinne gewissermaßen eine Stimme, so ist letztere, wie ich auch im vorhergehenden Paragraphen schon sagte, die Vereinigung mehrerer gleichzeitig wirkender Stimmen.

Wie viele solcher Stimmen aber sind es, die sich und namentlich in der Claviermusik, zur Bildung einer Harmonie mit einander zu vereinigen vermögen? — In der Regel vier, und alsdann heißt die Harmonie auch eine vollkommene, weil zu einem vollständigen Accorde im Ganzen immer vier verschiedene Töne gehören; doch können auch nur zwei und drei Stimmen eine Harmonie bilden, in welchem Falle dieselben aber eine unvollständige genannt wird; oder mehr als vier, nämlich fünf, sechs rc., ja in einer Claviermusik insbesondere unter Umständen wohl eben so viele, als wir Finger haben, also zehn, indem alsdann jeder einzelne Finger auch eine eigene Stimme spielt, was indessen nur selten und auch alsdann für kurze Momente, wo das Spiel ein wie accordmäßiges ist, vorkommt.

§. 19.

Verschiedene Arten harmonischen Spiels.

Geschieht die Zusammenwirkung der verschiedenen Stimmen in der Art, daß wirklich eine jede derselben auch eine eigene selbstständige Melodie für sich bildet, die nun bald mehr bald weniger vorherrschend auftreten kann, so nennen wir die Harmonie insbesondere eine concertirende und ihre Bildung den polyphonischen (viel- oder mehrstim-

migen) Satz; und geschieht sie in der Weise, daß gar keine oder doch nur eine oder einige wenige von den verschiedenen Stimmen eine wahrhafte Melodie zu führen haben und mit derselben vor allen übrigen Stimmen fortwährend vorherrschen, während diese nur dienend, ausfüllend dabei erscheinen, so heißt sie, die Harmonie, insbesondere begleitend, accompagnirend.

In der Claviermusik können beide Arten von Harmonie, die concertirende oder polyphonische wie die blos begleitende oder accompagnirende, sowohl einzeln für sich als auch verbunden mit einander zur Anwendung kommen. Einzeln hat das concertirende harmonische Spiel unter anderen statt ziemlich in allen sogenannten contrapunktischen Sätzen und Tonstücken, als z. B. Fugen und dergl., und das begleitende Spiel meistens da, wo das Clavier mit dem Gesange oder einem andern Soloinstrumente verbunden wird; mit einander verbunden treffen wir beide harmonische Spielarten ziemlich in allen außercontrapunktischen reinen (d. h. ausschließlichen) Claviermusikstücken, als: Sonaten, Rondo's, Concerten, sogenannten Fantasien u. s. w. Hier ist bald eine vorherrschende Melodie vorhanden, wozu die übrigen Stimmen oder Töne sich nur begleitend, ausfüllend oder accompagnirend verhalten, bald ist auch das Spiel ein rein harmonisches und daher contrapunktisches, oder ist es bald ein ausschließlich melodisches, in welchem Falle, wirken mehrere Stimmen dabei zusammen, dann ebenfalls ein Contrapunkt oder das entsteht, was wir weiter oben (s. §. 16) als das Spiel mit Haupt- und Nebenmelodien kennen lernten. Welchen Einfluß diese Vermischung der beiden harmonischen Spielarten auf den Vortrag, das Spiel selbst äußert, werden wir im fünften Capitel, wo von dem concertirenden und accompagnirenden Vortrage insbesondere die Rede ist, erfahren.

§. 20.

Verschiedenheit der Stimmen einer Harmonie.

Nicht blos der Anzahl nach, welche — wie wir §. 18 erfuhren — eine gar mannigfaltige seyn kann, sondern auch sowohl was ihre Lage und Klanghöhe, als was ihren Antheil an der Wirkung des Spiels überhaupt betrifft, sind auch die einzelnen Stimmen einer Harmonie, was auch schon aus dem Begriffe dieses Worts hervorgeht, unter sich sehr verschieden. In ersterer Rücksicht, d. h. nach Maßgabe ihres Klang- oder Höhenverhältnisses unter einander, theilen wir dieselben ein:

a) in Oberstimmen,
b) in Mittelstimmen, und
c) in Unterstimmen.

Die Oberstimme ist die ihrer Lage oder Tonhöhe nach höchste, Unterstimme die tiefste oder zu unterst liegende Ton- oder Melodienreihe eines harmonischen Satzes, und Mittelstimmen heißen alle zwischen jenen beiden Stimmen enthaltenen Tonreihen. Demnach wird jene Harmonie gleichsam von Ober- und Unterstimme begränzt, kann jeder harmonische Satz aber auch nur eine Ober- und Unterstimme haben, und heißen diese beiden Stimmen nicht mit Unrecht auch wohl die Außenstimmen einer Harmonie. Zugleich geht daraus hervor, daß, ist das Spiel ein blos zweistimmiges, von Mittelstimmen gar nicht die Rede seyn kann, und daß, wird das Spiel ein mehr als dreistimmiges, nur die Mittel-, nicht auch die Außenstimmen an Zahl zunehmen. Auf die absolute Tonhöhe einer Stimme kommt bei solcher Unterscheidung derselben Nichts an; ob die beiden Außenstimmen hoch oder tief liegen, ist einerlei, und ist es zwar in der Regel auch der Fall, daß die Ober- und höheren Mittelstimmen von der rechten, und die Unter- und tieferen Mittelstimmen von der linken Hand auf dem Claviere gespielt werden, so kann ausnahmsweise doch eben sowohl auch das Gegentheil in dieser Beziehung statt haben, als es möglich ist, daß blos eine Hand alle Stimmen des harmonischen Satzes vorzutragen hat. Den Charakter und die Ausdrucksfähigkeit der einzelnen Stimmen dagegen betreffend, muß der Oberstimme als der höchsten Tonreihe im Satze im Allgemeinen mehr Beweglichkeit und größere Deutlichkeit, und der Unterstimme mehr Haltkraft und Klangmasse als den Mittelstimmen zugeschrieben werden. Daher pflegt auch in der Claviermusik die Hauptmelodie meistens in der Oberstimme zu liegen und der glänzendste Figurenschmuck meistens nur von dieser ausgeführt zu werden, während die Unterstimme mehr den Begriff des Basses, der harmonischen Grundlage erfüllt und daher, ohne indessen das Gegentheil ganz von sich auszuschließen, gewöhnlich sich langsamer als jene fortbewegt. Außerdem haben beide, Ober- und Unterstimme, weit mehr Spielraum als die Mittelstimmen, und wenn das Spiel einen besonders glänzenden Figurenschmuck entwickeln will, so geschieht es aus dem Grunde fast ohne Ausnahme auch nur hier, in diesen beiden Stimmen.

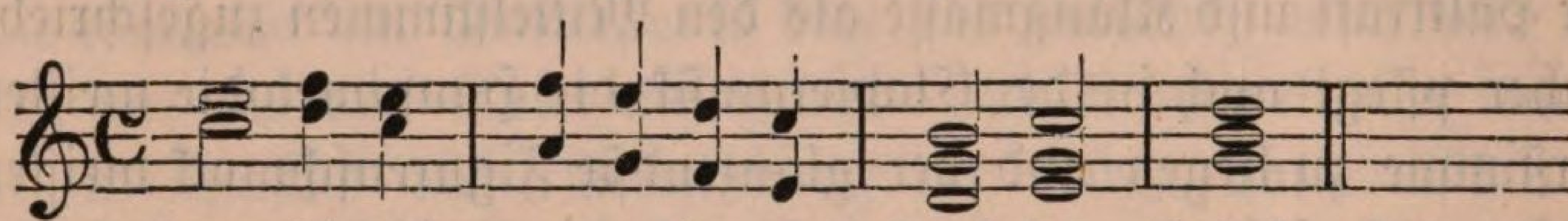
Nach Maßgabe des Antheils, den die verschiedenen Stimmen einer Harmonie an dem Ausdrucke oder der Wirkung des Spiels nehmen, unterscheiden wir Real- von Füllstimmen, und Haupt- von Nebenstimmen; doch kommt hier, in der diesseitigen Lehre solche Classification weniger in Betracht, da von da aus sich wenig oder gar kein Einfluß auf das Spiel des Claviers insbesondere bemißt.

§. 21.

Fortschreitung der verschiedenen Stimmen einer Harmonie.

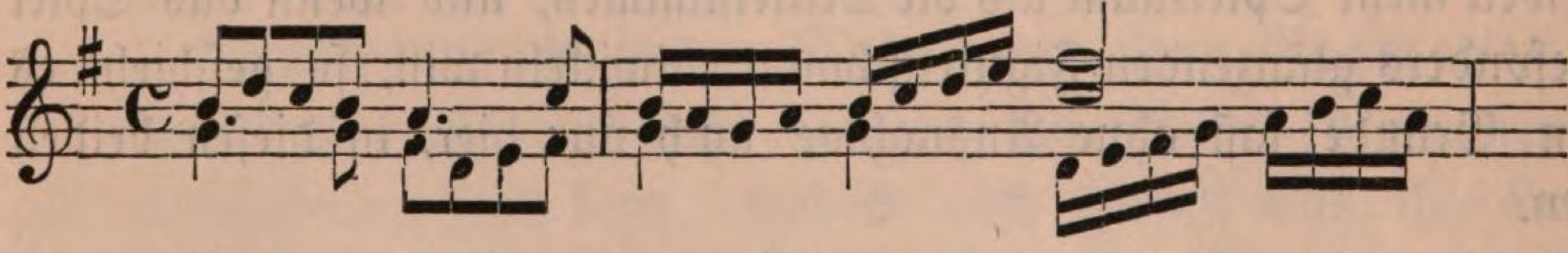
Wir erkannten in dem harmonischen Spiel die Vereinigung mehrerer einzelner und nach Seiten ihrer Tonlage von einander gesonderter Stimmen zu gemeinschaftlichem Kunstausdrucke. In solchem Betracht muß sich, wie die Stimmen melodisch eine verschiedene Richtung in ihrer Fortschreitung einnehmen konnten, auch harmonisch eine Verschiedenheit in der Fortschreitung der Stimmen ergeben. Um diese Verschiedenheit mit Genauigkeit zu bemessen, bietet sich ein doppelter Standpunkt dar, indem sich zu dem Ende nämlich die einzelnen Stimmen, die harmonisch mit einander wirken und die in dieser Beziehung, in Beziehung auf ihre Fortschreitung, mit einander verglichen werden, anschauen lassen einmal vom Standpunkte des Zeitverhältnisses aus, in welchem sie zu einander stehen, und dann auch vom Standpunkte des räumlichen Verhältnisses oder des Intervalles aus, das sie bei ihrer Fortschreitung zu einander beschreiben.

Hinsichtlich ihres Zeitverhältnisses zu einander können zwei oder mehrere Stimmen einer Harmonie sich entweder in gleichen Zeitmomenten mit einander, d. h. dergestalt fortbewegen, daß eine Stimme immer nur eben so viele Schritte und zwar in denselben Zeitmomenten macht als die andere (gleiche Bewegung) wie z. B. hier:



u. s. w.

oder es kann die Bewegung dergestalt nicht gleichzeitig geschehen, daß die eine Stimme mehr oder weniger Schritte als die andere in ein und demselben Zeitmomente vollbringt, also schneller oder langsamer sich fortbewegt (ungleiche Bewegung), wie z. B. hier:

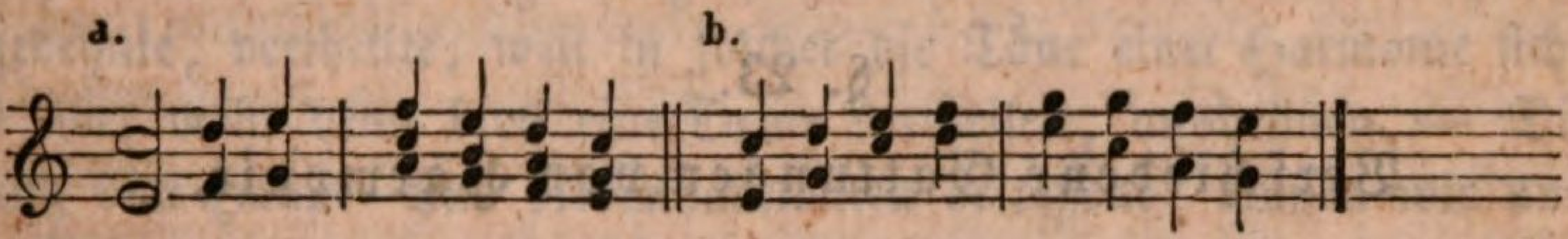


u. s w.
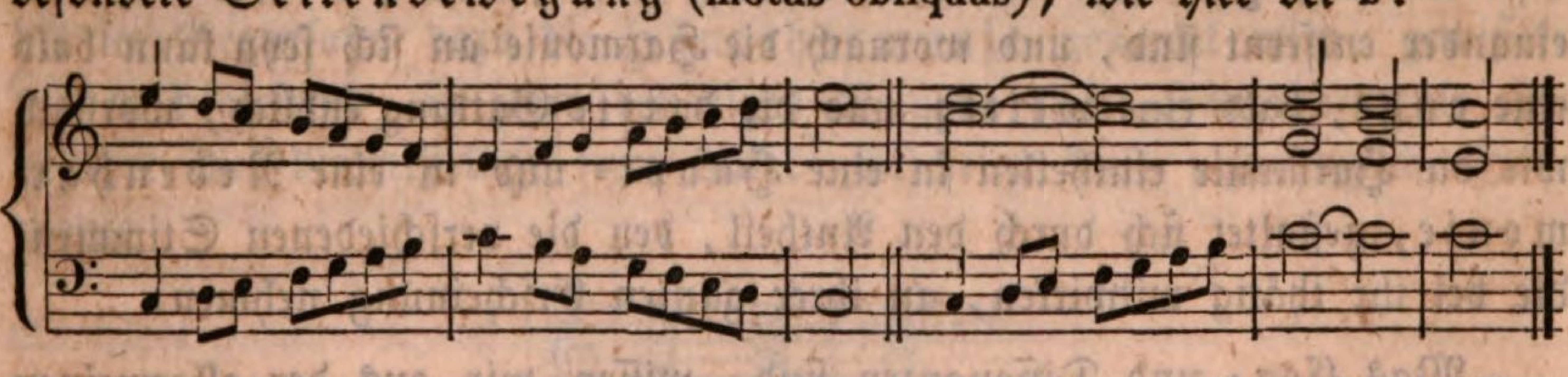
oder es kann endlich auch die Bewegung dergestalt nicht gleichzeitig geschehen, daß die Stimmen zwar in einer gleichen Geschwindigkeit, aber nicht in gleichen Zeitmomenten mit einander fortgehen, wie bei allen sogenannten Synkopien oder Rückungen der Fall ist. — Alle drei Arten von Bewegungen können natürlich im Clavierspiel eben sowohl jede einzeln für sich als unter einander gemischt vorkommen, indem hier nämlich bald alle Stimmen gleichzeitig oder ungleichzeitig oder bald auch nur die einen und andern gleichzeitig oder ungleichzeitig sich mit einander fortzubewegen

vermögen, während die übrigen Stimmen eine ungleiche oder gleiche Bewegung bewahren.

In Rücksicht auf das blos räumliche oder Intervallen-Verhältniß der mit einander verglichenen Stimmen kann die Bewegung derselben eine gerade (motus rectus) oder eine ungerade (motus inrectus) seyn. Bei ersterer verfolgen dieselben ein und dieselbe Richtung, fallen oder steigen mit einander, und bei letzterer verfolgen sie eine verschiedene Richtung. Bleiben bei der geraden Bewegung die Stimmen stets in gleicher Entfernung von einander, so heißt die Bewegung im Besondern eine parallele (a), und im entgegengesetzten Falle eine unparallele (b):



Bei der nicht parallelen geraden Bewegung (s. b) können die Stimmen sich entweder einander nähern, oder von einander entfernen: im ersteren Falle wird sie convergirend, im letztern divergirend genannt. Schreiten bei der ungeraden Bewegung die Stimmen geradezu nach entgegengesetzter Richtung fort, so heißt sie insbesondere Gegenbewegung (motus contrarius), wie in nachfolgendem Beispiele bei a, und schreitet blos eine oder ein paar Stimmen auf- oder abwärts fort, während die übrigen an ihrer Stelle liegen bleiben (in ihrer Tonhöhe verweilen), so heißt sie insbesondere Seitenbewegung (motus obliquus), wie hier bei b:



Bei beiden Bewegungsarten können sich die Stimmen, wie auch das Beispiel beweist, eben sowohl zu einander nähern als von einander entfernen. Im erstern werden sie ebenfalls insbesondere convergirend und im letztern divergirend genannt. — Auch von allen diesen räumlich verschiedenen Bewegungsarten erscheint selten im Verlauf eines Tonstücks die eine oder andre allein, sondern meistens kommen dieselben unter einander gemischt vor.

§. 22.

Darstellung der Stimmenverschiedenheit in der Notenschrift.

Es ist nicht immer der Fall, daß die verschiedenen einzelnen Stimmen einer Harmonie auch in der Notenschrift eben so gesondert dargestellt

werden, als wir sie im Vortrage zu behandeln und in der Theorie anzuschauen haben, sondern meistens werden die Noten derselben zusammengestrichen, und nur wo die Harmonie eine concertirende oder polyphonische ist und also die Stimmen derselben jede für sich eine contrapunktische Selbstständigkeit behaupten, pflegt auch in der Notenschrift (der Claviermusik) dies wohl dadurch sofort erkenntlich und bemerkbar gemacht zu seyn, daß die Noten mit ihren Füßen oder Hälsen eine verschiedene Richtung einnehmen, zumal wenn der harmonische Satz selbst ein sogenannter vollkommner oder streng vierstimmiger ist. Vergleiche hier auch die Lehre von der Notenschrift (Semiotik) im zweiten Capitel des ersten allgemeinen Theils.

§. 23.
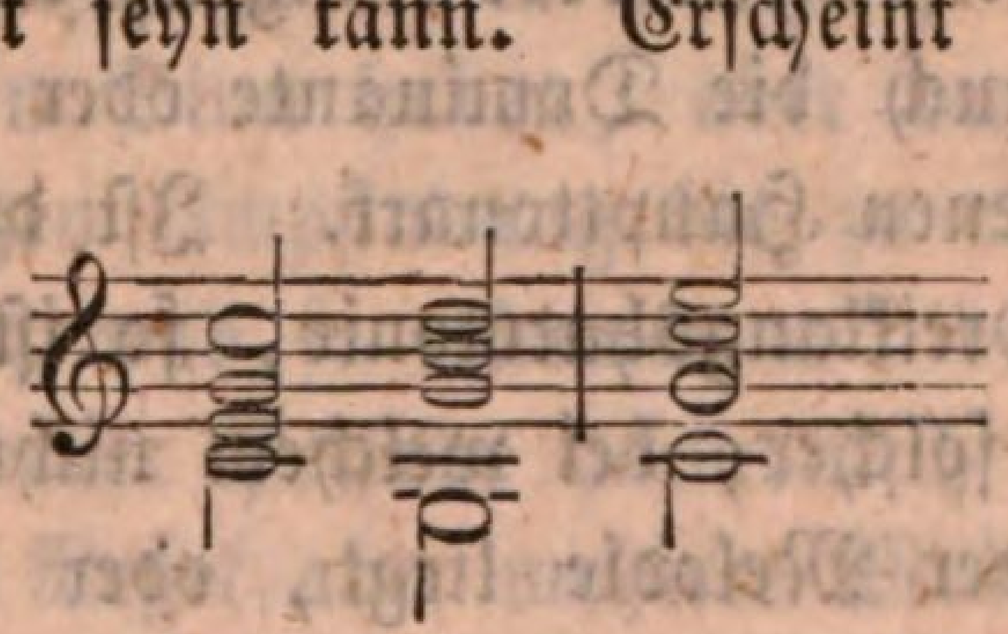
Verschiedene Gattungen von Harmonie.

Wie die Melodie, so zerfällt natürlich auch die Harmonie und um so mehr in verschiedene Gattungen, als sie in ihrer Folge aus mehreren Melodien zusammengesetzt erscheint. Die erste dieser verschiedenen Gattungen einer Harmonie geht aus dem Intervallen-Verhältnisse hervor, in welchem die Töne, aus denen sie besteht, sich zu einander verhalten, ob dieselben nämlich gegen einander consoniren oder dissoniren, und wornach nun die Harmonie selbst sowohl eine consonirende als dissonirende seyn kann; die zweite beruht auf der Lage oder dem Höhenverhältnisse der eine Harmonie bildenden Töne, ob dieselben weit oder nah von einander entfernt sind, und wornach die Harmonie an sich seyn kann bald eine enge, bald eine weite; und die dritte Gattung endlich, wornach wir die Harmonie eintheilen in eine Haupt- und in eine Nebenharmonie, gestaltet sich durch den Antheil, den die verschiedenen Stimmen, die bei ihr thätig mitwirken, an ihrer ganzen Erscheinung nehmen.
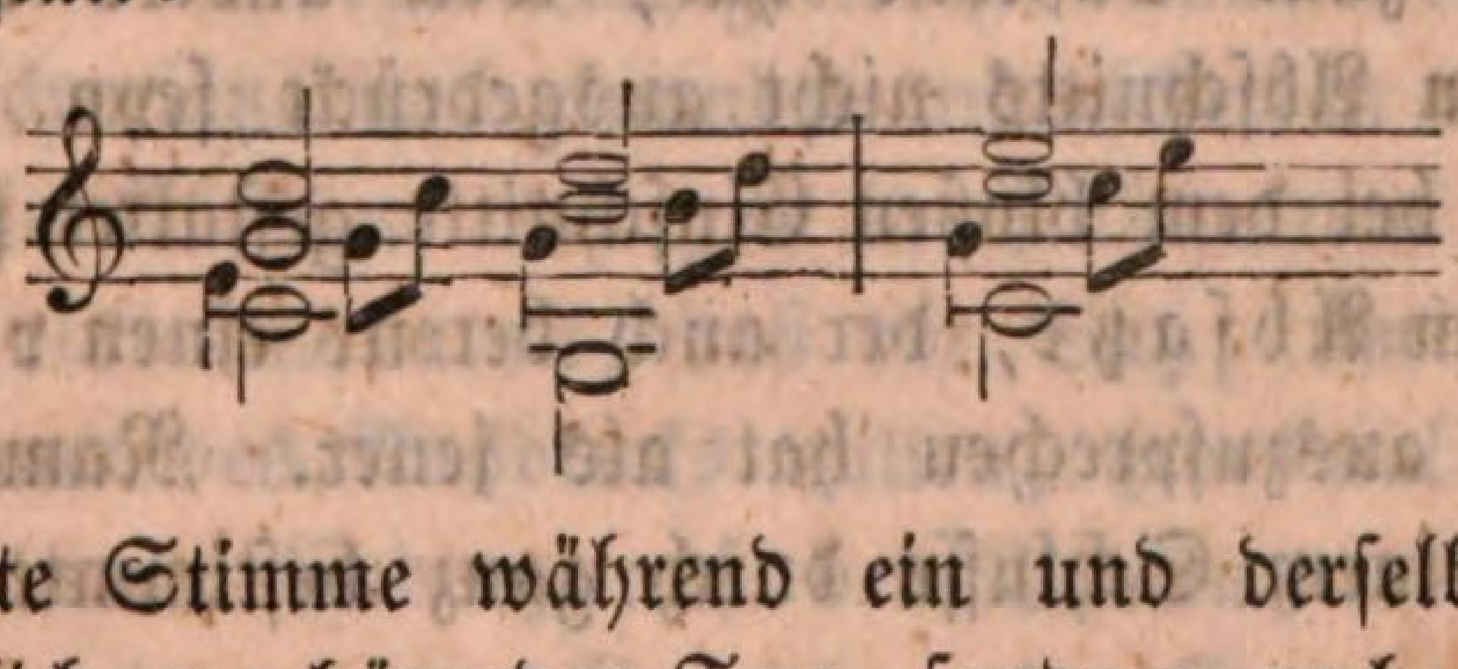
Was Con- und Dissonanzen sind, wissen wir aus der allgemeinen Tonlehre*), und darnach ergiebt sich auch der Begriff von con- und dissonirenden Harmonien. Consonirend ist eine Harmonie, wenn alle ihre Töne sowohl im Ganzen als einzeln unter sich in einem consonirenden Verhältnisse zu einander stehen, und dissonirend, wenn das Umgekehrte der Fall ist, mag dasselbe auch nur bei einem oder vielmehr zwischen zwei der Harmonietöne eintreffen. — Eng ist eine Harmonie, wenn die Töne, aus denen sie besteht, so nah bei einander liegen, daß kein andrer zu derselben Harmonie oder demselben Accorde gehöriger Ton mehr dazwischen enthalten ist. Eine Ausnahme davon macht allein der Baß- oder Grund-

*) Vergl. das erste Capitel des ersten oder allgemeinen Theils.

ton der Harmonie, welcher beliebig weit von den übrigen Stimmen derselben entfernt seyn kann, so daß sich also jene Regel, wie die folgende über die weite Harmonie, hauptsächlich nur auf diese übrigen (Mittel- und Ober-) Stimmen bezieht. Weit nämlich ist eine Harmonie, sobald die Töne, aus denen sie besteht, dergestalt entfernt von einander liegen, daß auch noch andere gleichnamige Töne dazwischen Platz haben. Demnach ist also z. B. $\bar{c}$-$\bar{e}$-$\bar{g}$ eine enge, aber $\bar{c}$-$\bar{g}$-$\bar{\bar{e}}$ eine weite Harmonie, weil zwischen c-e-g kein andres c, e oder g, aber zwischen c-g-e noch ein andres e und noch ein andres c enthalten ist. Man nennt die enge Harmonie auch wohl die gedrängte, und die weite auch wohl die zerstreute, ausgedehnte, vertheilte, weil in solcher die Töne einer Harmonie sich meistens über mehr denn blos eine Octav vertheilen, ausdehnen. — Die Erklärung von Haupt- und Nebenharmonien betreffend, müssen wir uns des oben Gesagten erinnern, daß jede vollständige oder vollkommne Harmonie ursprünglich nur aus vier unter sich verschiedenen Tönen besteht; wird dann eine solche vollkommne oder vierstimmige Harmonie mehrstimmig, etwa fünf- oder sechsstimmig eingerichtet, so kann dies nur durch Verdoppelung des einen oder andern Tones der ursprünglichen Harmonie geschehen, indem dieser Ton entweder in der Octave oder auch im Einklange auch von einer andern Stimme noch einmal hörbar gemacht wird, und daraus entsteht das, was man Nebenharmonie nennt, und welche Nebenharmonie nun, die erste eigenthümliche oder ursprüngliche Harmonie, die im Gegensatze dazu die Hauptharmonie genannt wird, gewissermaßen begleitend, in jeder beliebigen Stimme dieser Hauptharmonie eingeführt oder bewerkstelligt seyn kann. Erscheint diese ursprüngliche Harmonie



z. B. in folg. Gestalt:



so schlägt die dritte Stimme während ein und derselben Zeit nicht blos den ihr eigenthümlich zugehörenden Ton, sondern auch noch zwei Töne an, die bereits in den übrigen (ersten und zweiten) Stimmen enthalten sind, und dieses Spiel ist ein Spiel mit Nebenharmonien, welche die ganze Harmonie gleichsam fünf- oder sechsstimmig erscheinen lassen. Man sieht

ein, daß auf solcher harmonischen Bildung ein großer Theil aller jener glänzenden Figuren beruht, mit denen die Harmonie namentlich eines Claviermusikstücks meistens ausgestattet ist.

§. 24.

Harmonische Kennzeichen der rhythmischen Abschnitte eines Tonsatzes.

Bereits in der allgemeinen Satzlehre*) und noch bestimmter vorhin, wo ich von der rhythmischen Eintheilung einer Melodie sprach, deutete ich an, daß es, wie melodische, eben sowohl auch harmonische Kennzeichen für die einzelnen, größeren und kleineren, rhythmischen Abschnitte eines Tonsatzes gebe, und es muß dieses der Fall seyn, da die Harmonie ein gleichsam nicht minder unzertrennliches Halbtheil von jedem musikalischen Ganzen bildet, als die Melodie, und da sonach, sind jene rhythmischen Abschnitte nothwendige Erzeugnisse oder Mittel des musikalischen Ausdrucks, dieselben unverhinderlich auch auf die harmonische Bildung dieses einen gleich wesentlichen Einfluß üben müssen als auf die melodische Bildung desselben. Die Melodie ist die Seele, die Harmonie der Leib einer vollkommnen Musik; Seele und Leib aber lassen sich nirgends trennen, wo es auf äußern lebendigen Ausdruck ankommt, und daher müssen beide auch in den formalen Bildungen genau mit einander übereinstimmen.

Das kleinste unter den rhythmischen Gliedern eines Tonsatzes war der Einschnitt. Gewöhnlich schließt derselbe mit dem Dreiklange auf der Subdominante**) der eben vorhandenen Haupttonart; doch kann er auch wohl mit einem dissonirenden Accorde endigen, und alsdann ist die Grundlage desselben häufig auch die Dominante oder der fünfte Ton aus der Leiter der eben vorhandenen Haupttonart. Ist die Schlußharmonie eines Einschnitts die reine Dreiklangsharmonie, so ist der Dreiklang selbst ein umgekehrter, d. h. ein solcher, bei welchem nicht die Octav, sondern die Terz oder Quinte in der Melodie liegt, oder welcher eines von diesen beiden Intervallen zum Baßtone hat, weil anders das Unbefriedigende eines solch' kleinen Abschnitts nicht ausgedrückt seyn würde***). — Bestimmter noch als bei dem bloßen Einschnitte gestaltet sich die harmonische Anordnung bei dem Absatze, der auch bereits einen vollständigeren, vollkommneren Sinn auszusprechen hat als jener. Namentlich unterscheidet sich derselbe an seinem Schlusse durch ganz bestimmte, auf einer sichern

*) Vergl. das achte Capitel des ersten allgemeinen Theils.

**) Diese ist der vierte Ton der Leiter einer Tonart.

***) Die Erklärung genannter Accorde und dessen, was man Accord-Umkehrung heißt, wird im letzten oder achten Capitel dieses Theils gegeben werden.

harmonischen Grundlage beruhende Formeln von allen übrigen Theilen und rhythmischen Abschnitten eines Tonsatzes. Muß nämlich ein Absatz, um seiner rhetorischen Bedeutung willen, immer so endigen, daß zwar einige Befriedigung damit verbunden ist, aber immerhin das Verlangen nach etwas Folgendem noch dabei vorhanden bleibt, so wird sein harmonischer Schluß sich auch stets nur durch den Dreiklang auf der Dominante oder durch den Dreiklang auf der Tonica mit Terz oder Quinte in der Melodie darstellen. Wo also im Verlaufe eines Tonstücks ein rhythmischer Ruhepunkt mit dieser so eben genannten harmonischen Bildung und mit dem Scheine ziemlich vollständiger Befriedigung eintritt, da ist auch das Ende und somit der Wiederanfang eines sogenannten Absatzes, der, je nach der Art seines harmonischen Schlusses, dann speciell verschieden benannt wird. Besteht nämlich seine Schlußharmonie in dem Dreiklange auf der Dominante (Quinte des Grundtones) der eben vorhandenen Haupttonart, so heißt er insbesondere Quint- oder auch wohl Änderungsabsatz, weil nach ihm in der Regel die Modulation zu einer andern Tonart sich hinwendet; und besteht die Schlußharmonie eines Absatzes in dem Dreiklange auf der Tonica der eben vorhandenen Tonart, so heißt er insbesondere Grundabsatz, weil er gewissermaßen auf dem Grunde seiner eignen Tonart ausgeht. Nebenher mag bemerkt werden, daß selten zwei Absätze gleicher Art, also selten zwei Quint- oder zwei Grundabsätze unmittelbar auf einander folgen. — Die Periode endlich war eine Reihe innerlich zusammenhängender und zu einem einzigen großen Satze verbundener kleiner Sätze, war die Vereinigung mehrerer solcher einzelnen melodischen Theile (Einschnitte, Absätze) zu einem Ganzen, die an und für sich zwar schon einen musikalischen Sinn haben, aber durch ihre Vereinigung erst den Ausdruck einer ganzen Empfindung bis zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit erhalten, und so erkennen wir denn auch das Vorhandenseyn oder den Umfang einer Periode harmonisch daran, einmal daß zum mindesten eine, in der Regel aber mehrere Modulationen in ihr vorkommen, welche die den Ausdruck nöthigerweise erläuternden und erweiternden Neben- und Zwischensätze von einander unterscheiden und deutlich bezeichnen, und welche in Absätzen oder gar in Einschnitten selten oder niemals vorkommen; und alsdann daran, daß der Satz, um der Vollkommenheit der Befriedigung und des Ausdrucks willen, jedesmal auch mit einer sogenannten vollkommnen Cadenz auf der Tonica, d. h. mit dem Fortschreiten der Harmonie von der Grundlage der Dominante zu der der Tonica schließt. Ein bloßer Gedanke, ein kürzerer Satz, der in seiner mehrzähligen Verbindung erst zur Periode wird, trägt diese Eigenschaften durchaus nicht, und braucht sie nicht zu haben; die Periode aber erfor-

dert um ihrer Bedeutung willen mit ihrem Schlusse eine Ruhe, eine solch' vollkommne Befriedigung des Geistes, die nur durch eine Cadenz, einen vollkommnen Tonschluß, erzielt zu werden vermag. Was hierunter, unter Cadenz, zu verstehen ist, wird ausführlicher im letzten Capitel dieses Theils meines Buches gelehrt werden, so wie auch das gesammte Bereich der Harmonie dort in so weit eine nähere, speciellere Erörterung denn hier findet, als solche mir für die Heranbildung eines guten, gründlich unterrichteten Clavierspielers durchaus nothwendig erscheint.

Viertes Capitel.

Ornamentik oder die Lehre von den mancherlei Figuren und Manieren im Clavierspiel.

Abschnitt I.

Die Lehre von der Figuration.

§. 1.

Begriff von musikalischer Figur.

Es ist selten, und namentlich in der Claviermusik, daß die Melodien und Harmonien in ihrer ursprünglichen, d. h. einfachsten Gestalt erscheinen, vielmehr treten die in solcher Gestalt wesentlich dazu gehörenden Töne meistens mit noch andern Tönen umgeben auf, die lediglich zur Verzierung, zur sinnereizenden oder den Ausdruck hebenden Ausschmückung der ursprünglichen Melodie und Harmonie dienen und die, ohne die Wesenheit dieser im Grunde zu stören, auch wohl hinwegbleiben könnten. Darin liegt der Begriff von Figurirung oder von figurirter Musik, deren Lehre indessen nicht hieher in die Clavierschule, wo alles in den Tonstücken Vorhandene als etwas schon Gegebnes vorausgesetzt und betrachtet werden muß, sondern in die Lehre von der musikalischen Composition gehört. Nur bemerke ich in der Beziehung, daß die Töne, womit eine solche Figurirung, eine solche Ausschmückung der ursprünglichen einfachen Melodien und Harmonien geschieht, Neben- oder auch Hülfs- und durchgehende Töne genannt werden, und was weiter hier von daher in Betracht kommt, betrifft blos die Ausführung derjenigen einzelnen rhythmischen und melodischen Figuren, die an sich eine eigenthümliche Gruppe um irgend eine oder mehrere Hauptnoten bilden und als solche besonderen Regeln des Spiels nothwendig unterworfen seyn müssen.

§. 2.
Verschiedenheit und Classification der Figuren.

Daraus, aus dieser Entwickelung oder vielmehr Umschreibung des Begriffs von „musikalischer Figur", geht zugleich hervor, daß wir verschiedene solcher Figuren besitzen, die alle auch, jede einzeln, eine eigenthümliche Ausführung erfordern. Im Allgemeinen theilen wir dieselben gewöhnlich in vier Classen, nämlich in rhythmische, melodische, harmonische und rhetorische, d. h. solche Figuren, welche nach Seiten des musikalischen Rhythmus, nach Seiten der melodischen Anordnung einer Tonreihe, nach Seiten der harmonischen Anordnung derselben, oder nach Seiten der musikalischen Rhetorik einer besondern Spielweise oder für die Praxis wichtigen eigenthümlichen Betrachtung unterliegen.

Zu den rhythmischen Figuren gehören: Triole, Quintole, Sextole, Septimole und alle andern aus dem gewöhnlichen rhythmischen Bau eines Tonstücks und der gewöhnlichen rhythmischen Eintheilung der Noten sich als ungewöhnlich hervorhebenden rhythmischen Gruppen. Andere rechnen dazu auch noch die Bebung, das Tremolo, Staccato, Ligato und die Synkope; allein die ersteren beiden glaube ich richtiger zu den sogenannten Manieren zählen zu müssen, und sie kommen daher erst im folgenden zweiten Abschnitte dieses Capitels zur Betrachtung, und die übrigen drei haben wir bereits im vorhergehenden Capitel als besondere melodische Tonfolgen und Spielweisen kennen gelernt.

Als Figuren mehr melodischen Charakters sind meines Erachtens vornehmlich nur anzusehen die mancherleien Arten von Vor- und Nachschlägen, und nicht auch z. B. die sogenannte Walze, Rolle, die verschiedenen Triller 2c., die ich ebenfalls glaube richtiger zu den sogenannten Manieren zu zählen.

Harmonische Figuren kenne ich nur eine, nämlich die Zergliederung der Accorde, indem ich das Arpeggio, das Andere noch dahin zählen, wiederum in das Gebiet der Manieren verweisen zu müssen meine.

Und als rhetorische Figuren endlich gelten mir alle höhere, emphatische und logische Satz-Anordnungen und musikalisch-rhetorische Formeln.

Es liegt in der Natur der Sache, daß letzte beiden Classen von Tonfiguren aus dem Bereiche der bloßen Clavierspiellehre scheiden, da sie einen Gegenstand betreffen, der von dieser als vorhanden und als einflußlos auf die Ausführung als solcher gedacht werden muß; doch will ich nachgehends wenigstens erklären, was man unter der Zergliederung eines Accordes zu verstehen hat, und die rhetorischen Figuren insbesondere betreffend, die

praktisch hauptsächlich nur in der emphatischen Accentuation der Töne bestehen, so komme ich darauf, so viel als hier nöthig, im folgenden Capitel, bei der Lehre vom Vortrage überhaupt, wieder zurück.

§. 3.

Rhythmische Figuren.

Als die erste unter diesen Figuren, die auch den Anfang von den Bildungen aller übrigen macht, nannte ich oben die Triole. Es entsteht dieselbe, wenn eine Note hinsichtlich ihrer Zeitgeltung in drei, statt in zwei, gleiche Theile getheilt wird, oder umgekehrt; es ist dieselbe eine Notengruppe von drei Noten, welche hinsichtlich ihres Zeitwerths zusammengenommen gleich sind zwei Noten gleichen Namens in gewöhnlicher Geltung. Es muß demnach in der Triole jede Note ein Dritttheil von ihrem eigentlichen ursprünglichen Werthe verlieren, und wir müssen in derselben Zeit, in welcher wir sonst, d. h. bei gewöhnlicher Eintheilung der Noten, zwei Noten gleicher Gattung vortragen, hier drei mit gleichmäßiger Zeitfolge spielen, denn in der Triole haben z. B. drei Viertel nur den Werth von sonst zwei Vierteln, drei Achtel sind gleich zwei ꝛc. Um das Vorhandenseyn einer Triole augenblicklich anzudeuten, steht in der Notenschrift über einer solchen Notengruppe gewöhnlich die Ziffer 3, und wenn mehrere Triolen auf einander folgen, wenigstens über der ersten der ganzen Triolenreihe; indessen ist dies nicht immer der Fall, und auch trifft die Bedeutung der Ziffer nicht immer zu, indem solche eben so gut auch wohl ein Applicatur- oder Harmoniezeichen (Generalbaßschrift) seyn kann. Das sicherste Zeichen für das Vorhandenseyn einer Triole, wie jeder andern ähnlichen Figur, bleibt daher stets die rhythmische Einkleidung oder Ausfüllung eines Taktes. Angenommen z. B. es kommen im Viervierteltakte in einem Takte sechs Viertel vor, so müssen nothwendig zwei Triolen von Viertelsnoten darin enthalten seyn, denn anders ließe sich eine solche Taktfüllung nicht erklären. — Die Sextole entsteht durch das Theilen eines größeren Zeitwerths in sechs gleiche Theile, von welchen jeder Theil mit einer Note oder einem Tone ausgefüllt wird, oder umgekehrt: sie ist eine Notengruppe, bei welcher sechs Noten hinsichtlich ihrer Zeitdauer gleich sind dem Zeitwerthe von sonst, d. h. bei gewöhnlicher rhythmischer Eintheilung, blos vier Noten derselben Gattung, denn jenes Theilen einer größeren Note in sechs gleiche Theile kann nur geschehen dadurch, daß ihre viertheiligen Noten jede so viel von ihrem ursprünglichen Werthe verliert, daß sechs zusammengenommen nicht mehr Zeit einnehmen als ursprünglich vier. Demnach sind in der Sextole z. B. sechs Achtel gleich vier gewöhnlichen Achteln, sechs Sechszehntel gleich vier gewöhnli-

chen Achteln ꝛc.; und was das Erkennen einer Sextole in der Notenschrift anbelangt, so verhält es sich damit vollkommen eben so wie mit dem Erkennen einer Triole, begreiflich aber ist hier das Zifferzeichen eine 6. — Nach dieser ausführlichen Erklärung der beiden am gewöhnlichsten und häufigsten vorkommenden rhythmischen Figuren kann ich Betreff der übrigen, als: Quintole, Septimole, Decimole, Undecimole u. s. w., mich kurz fassen, indem das Verhältniß derselben, bis auf die Notenzahl, die den Zeitwerth einer größeren Note ausfüllt, völlig analog ist dem Verhältnisse einer Triole oder Sextole. Bei der Quintole sind Betreff des Zeitwerths fünf Noten gleich vier, also hat z. B. eine Sechszehntel-Quintole den Werth von vier gewöhnlichen Sechszehnteln; bei der Septimole sind stets sieben Noten gleich vier; bei der Novemole, Decimole, Undecimole und den weiterzähligen Figuren sind stets neun, zehn, eilf ꝛc. Noten gleich acht derselben Gattung bei gewöhnlicher Wertheintheilung.
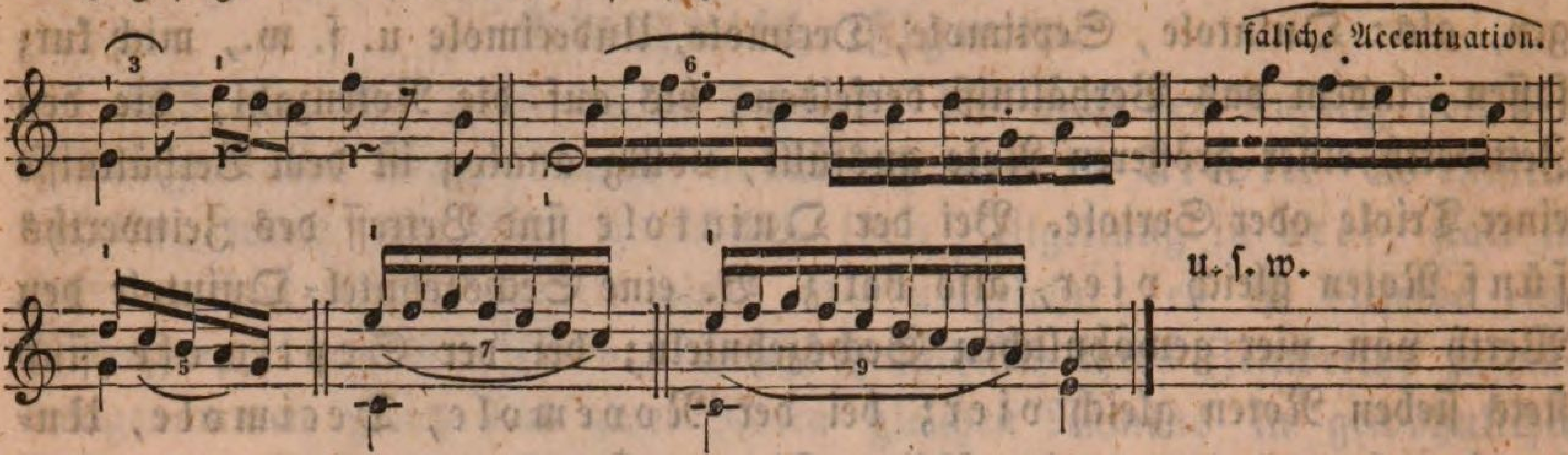
Worin alle genannten rhythmischen Figuren mit einander übereinstimmen, sind die Punkte, die sie hier insbesondere noch der Betrachtung aussetzen, nämlich:

a) ob die eine solche Figur bildenden Gruppen Noten blos einerlei oder Noten verschiedener Gattung und ob mit Pausen untermischt oder nicht mit Pausen untermischt enthalten, ist einerlei;
b) jede solche Figur muß zusammenhängend mit Leichtigkeit und so vorgetragen werden, daß immer nur die erste ihrer Noten einen schweren Accent bekommt, der alle übrigen Noten überragt, und der, folgen mehrere Figuren unmittelbar auf einander, sich hinsichtlich seiner Stärke stets gleich bleibt. Dadurch unterscheiden sich allein auch die Sextolen von den Triolen, die ihrem Umfange nach vollkommen einer zusammengesetzten oder verdoppelten Triole gleich sehen, aber im Vortrage dennoch sehr merklich davon abweichen, weil sich in ihnen nur von sechs zu sechs, in der Triole aber von drei zu drei Noten der schwere Anfangsaccent wiederholt;
c) alle Figuren sind immer nur auf einer Harmonie gebildet, und eine Figur, einerlei welcher Gattung, kann immer nur einen Theil eines Taktes, niemals einen ganzen Takt füllen;
d) bestehen die Figuren aus lauter Noten geringeren oder kürzeren Zeitwerths, als Achteln ꝛc., so sind sämmtliche zu einer Figur gehörende Noten immer mit ihren Fahnen zusammengestrichen, so daß sie auch für das Auge eine förmliche Notengruppe bilden.
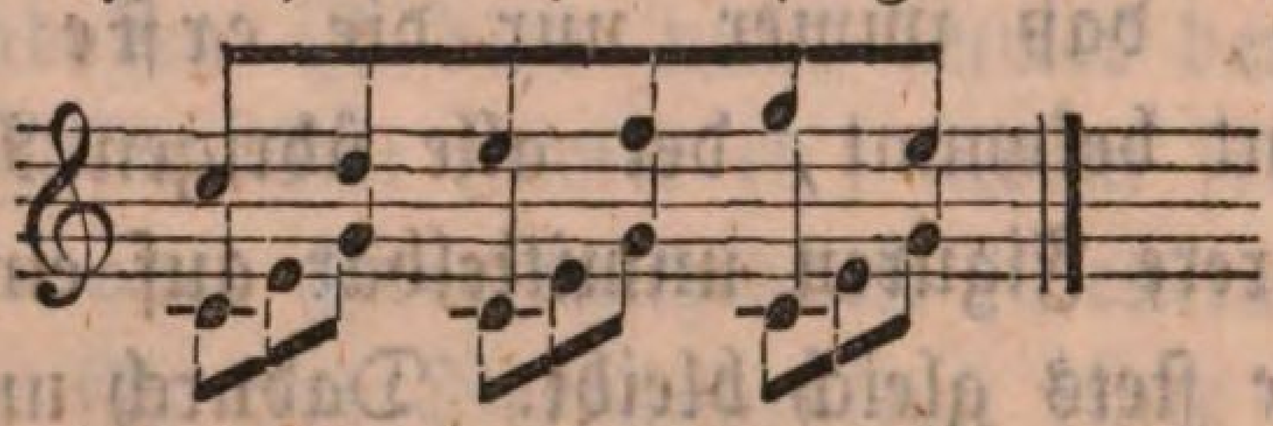
So lange die rhythmischen Figuren nur vorübergehend melodisch vorkommen, bietet bei richtiger Accentuation ihr Spiel keine Schwierigkeiten dar, aber treffen sie mit Noten gewöhnlicher oder systemgleicher Zeitgeltung

zusammen, so erfordert die ungleiche rhythmische Eintheilung die größeste Aufmerksamkeit und fleißigste Übung.

Ich will nun von jeder einzelnen Figur ein Beispiel mit dem jedesmal darunter in Noten angemerkten ganzen (gewöhnlichen) Zeitwerthe und der zugefügten Accentuation hersetzen:



Die umfangreicheren Figuren kommen meist nur in sehr schneller Tonfolge, also mit Noten blos kürzeren Zeitwerths vor. Neben den Sextolen führte ich zugleich eine solche mit veränderter Accentuation an. Viele Musiklehrer vertheidigen diese Accentuation; allein nach meinem Dafürhalten ist sie falsch, denn die Sextole ist eine zweitheilige, und keine dreitheilige rhythmische Figur, ist eine wirkliche zusammengesetzte Triole mit blos einem schweren Accent. Eben so lassen viele Clavierlehrer beim Zusammentreffen von Figuren- und gewöhnlichen Taktnoten, z. B. beim Zusammentreffen von Triolen und gewöhnlichen Achteln folgende Eintheilung gelten:



allein das ist falsch: bei solchem Vorkommen müssen die Figuren- wie die gewöhnlichen systemgleichen Noten jede genau nach der von ihrem Werthe vorgeschriebenen Zeitfolge fortschreiten, so daß z. B. im eben angeführten Satze das zweite natürliche Achtel der rechten Hand jedesmal ein wenig noch vor dem dritten Triolenachtel der linken Hand gehört wird. Wie gesagt ist allerdings dieses Zusammentreffen von gleichartigen und ungleichartigen, geraden und ungeraden Rhythmen sehr schwer auszuführen, aber nicht unmöglich, und durchaus nothwendig, weil sonst der beabsichtigte Ausdruck verwischt wird.

§. 4.

Melodische Figuren.

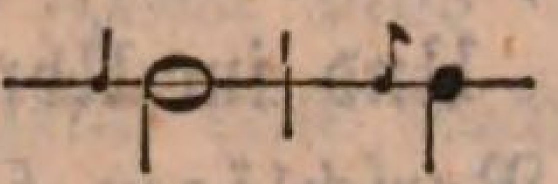
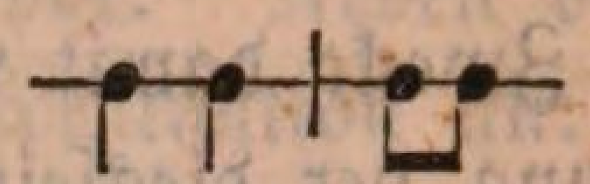
Zu dieser Classe von Figuren zählte ich oben allein die sogenannten Vor- und Nachschläge. Bleiben wir bei jedem von beiden im Besonderen stehen.

Vorschlag, italienisch Appoggiatura (Appoddschiatura), französisch Porte de voix, heißt jeder Ton, der, zum Zwecke der Verzierung, des fließenderen Zusammenhangs oder auch der größeren Lebhaftigkeit und des lebendigeren Reizes, eine Zeitlang an die Stelle des Haupttons tritt, ehe dieser erscheint, und in der Notenschrift erkennen wir denselben daran, daß er meistens mit einer ungleich kleinern mit seinem Fuße nach der entgegengesetzten Richtung gestrichnen Note denn der Hauptton bezeichnet wurde und der Zeitwerth seiner Notenform keine Geltung in der rhythmischen Ausfüllung des Taktes hat. Wollen wir z. B. berechnen, ob die Noten und Pausen eines Taktes in der Viervierteltaktart wirklich zusammengenommen den Werth von vier Vierteln ausmachen, so dürfen die etwa in dem Takte vorkommenden Vorschläge (und Nachschläge) nicht mitgezählt werden. Ihren Platz hat die kleinere Vorschlagsnote, analog ihrer Bedeutung, jedesmal unmittelbar vor der Hauptnote, deren Ton zu einem der angegebenen Zwecke damit verziert werden soll. Und im Übrigen kommen zur Erschöpfung der diesseitigen Lehre von den Vorschlägen folgende drei Fragen in Betracht:

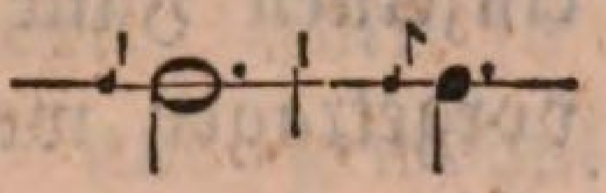
1) wo kann überhaupt ein Vorschlag angebracht werden? —
2) welche Geltung bekommt er in jedem einzelnen Falle? — und
3) wie, auf welche Art und Weise muß er vorgetragen werden? —

Die erste Frage betreffend, so ist dieselbe hierorts zwar von geringerer Bedeutung, da der Clavierspieler ziemlich alle Vorschläge, die er vorzutragen hat, schon vom Componisten vorgeschrieben findet; indessen kann es auch seyn, daß sich hie und da noch durch den einen oder andern aus eigenem Antriebe angebrachten Vorschlag der melodische Ausdruck erhöhen und gleichsam lebendiger machen ließe, und so will ich die Fälle angeben, wo, je nachdem es der Geschmack für gut findet, am schicklichsten ein solcher Vorschlag statt haben kann: einmal wenn nach mehreren kurzen Noten eine etwas lange Note folgt, die auf einen guten Takttheil fällt und ein consonirendes Intervall in der Harmonie bildet; dann zwischen einer absteigenden Terz besonders am Schlusse eines rhythmischen Abschnitts; drittens vor der Schlußnote ganzer oder halber Tonschlüsse, und viertens vor Fermaten und überhaupt allen länger auszuhaltenden Noten. Wo ein Vorschlag niemals oder doch nur höchst selten und blos in ganz besonderen Fällen angebracht werden darf, ist: zu Anfang eines Tonstücks oder größeren Satzes desselben, vor der ersten Note nach einem größeren oder kleineren rhythmischen Ruhepunkte, nach einer Pause, vor Dissonanzen, und wenn die Harmonie dadurch grell oder zu hart werden würde. — Die zweite, hier ungleich wichtigere Frage anlangend, ist zunächst zu merken, daß alle Vorschläge, ohne Ausnahme, in die Zeit der auf
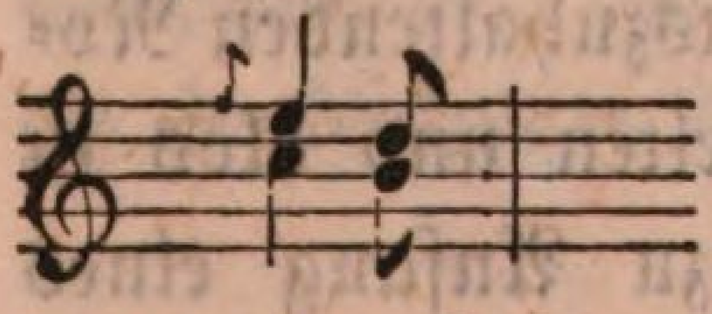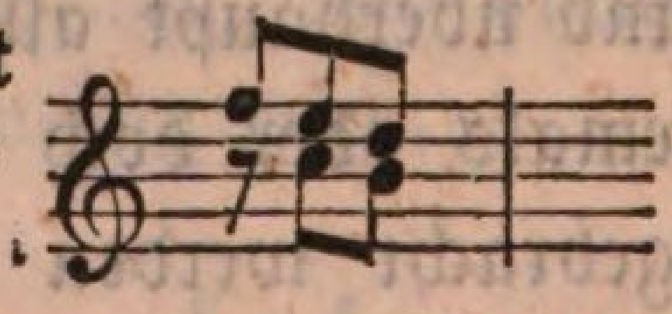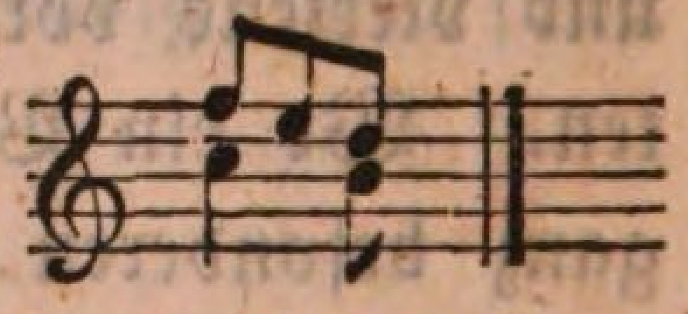
sie folgenden Hauptnote fallen, diese also um so viel in ihrem Zeitwerthe verkürzen, als sie selbst zu ihrer Ausführung bedürfen, die hinsichtlich der Zeitdauer des Vorschlagstons eine verschiedne ist. Es giebt in dieser Beziehung nämlich zweierlei Arten von Vorschlägen: sogenannte lange oder veränderlich lange und kurze oder unveränderlich kurze*). Der Zusatz „veränderlich" und „unveränderlich" rührt daher, weil jene langen Vorschläge veränderlich oder verschieden sind hinsichtlich ihrer Dauer oder Zeitgeltung, diese kurzen aber immer dieselbe Zeitdauer haben, d. h. stets so kurz als möglich angegeben werden, weshalb sie auch wohl Zwickvorschläge oder Zusammenschläge heißen. Die verschiedene Dauer eines langen Vorschlags, den Andere auch wohl Vorhalt nennen, ist eine dreifache: vor einer Note, welche sich in zwei gleiche Theile theilen läßt, bekommt der lange Vorschlag die halbe Geltung der Hauptnote, so daß also z. B.

 gespielt wird wie 

vor einer dreitheiligen Note, also vor jeder Note mit einem Punkt neben sich, bekommt der lange Vorschlag die volle Geltung der Hauptnote und dieser bleibt nur noch der Werth des Punktes, so daß also z. B.

 gespielt wird wie 

und vor einer Note endlich, an welche noch eine andere gleich hohe durch einen Bogen gebunden ist, bekommt dieser Vorschlag ebenfalls die volle Geltung der Hauptnote und dieser bleibt der Werth der daran gebundenen Note. Ob der Vorschlag von unten oder oben geschieht, ob er weit oder nah von der Hauptnote entfernt ist, eine Secunde, Quarte oder welches andre Intervall zu derselben bildet, ist einerlei und ändert in der Sache Nichts, höchstens daß es auf den Zweck des Vorschlags überhaupt einen Einfluß hat, der in der diesseitigen Lehre aber weniger in Betracht kommt. Eben so ist es einerlei, in welcher Stimme bei einem mehrstimmigen Spiel der Vorschlag auftritt: immer bezieht er sich nur auf den Ton, vor welchem er steht und übt auf keinen andern irgend welchen Einfluß. Dieser Satz z. B.

 darf also nicht etwa gespielt werden so:  sondern muß so gespielt werden: 

denn nur seiner Hauptnote raubt der Vorschlag seinen Antheil an dem Werthe derselben und nicht auch der Note einer andern Stimme. — Die

*) Es giebt auch sogenannte Doppelvorschläge (Vorschläge von zwei Noten oder Tönen); diese aber gehören zu den sogenannten Manieren, und hier ist daher nur von den einfachen Vorschlägen die Rede.

dritte Frage endlich, wie ein Vorschlag vorgetragen werden muß? läßt sich am kürzesten durch folgende drei Regeln beantworten:

a) jeder lange Vorschlag muß stärker angegeben werden als sein Hauptton, denn tritt er in die erste Zeit dieses, so nimmt er ihm auch seinen Accent;

b) jeder Vorschlag muß an seinen Hauptton angeschleift werden, mag er durch eine sogenannte Ligatur mit demselben verbunden worden seyn oder nicht; und

c) die kurzen Vorschläge dienen dazu, der Hauptnote einen noch schwereren Accent zu verleihen, als dieselbe ursprünglich hat, indem sie nur leicht und so kurz als möglich gleichsam abgeschnellt werden.

Darnach freilich drängt sich uns die Frage auch noch entgegen, woran wir erkennen, ob ein Vorschlag lang oder kurz ist? — Neuerer Zeit machen die Componisten dieses Erkennen leicht, indem sie die kurzen Vorschläge durch einen Queerstrich durch den Fuß der Vorschlagsnote bezeichnen:



Ehedem war dies nicht der Fall, und da der Clavierspieler häufig Veranlassung hat, auch ältere Compositionen vorzutragen, so mögen in der Beziehung folgende Regeln Platz greifen. Kurz ist allemal der Vorschlag:

a) vor der Note, die sich mehreremale unmittelbar nach einander wiederholt;

b) vor jeder Note, auf die mehrere andere gleichen Zeitwerths folgen;

c) vor allen sogenannten stakkirten oder kurz abzustoßenden Noten;

d) zwischen zwei Noten, die ein größeres Intervall zu einander bilden;

e) vor der Anfangsnote eines Satzes und nach Pausen;

f) vor allen synkopirten oder sogenannten gerückten Noten;

g) vor punktirten Noten in geschwinder Bewegung;

h) vor den Schluß- (Cäsur-) Noten eines größeren oder kleineren Satzes;

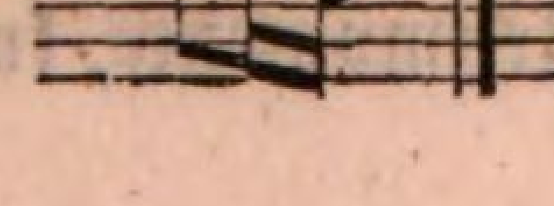
i) wenn die Melodie eine Stufe steigt und dann wieder um eben so viel fällt;

k) vor mehreren auf- und absteigenden geschleiften Secunden;

l) zwischen Terzen im Absteigen;

m) vor allen zweigliederigen Figuren;

n) vor Triolen und anderen drei- oder mehrgliederigen Figuren;
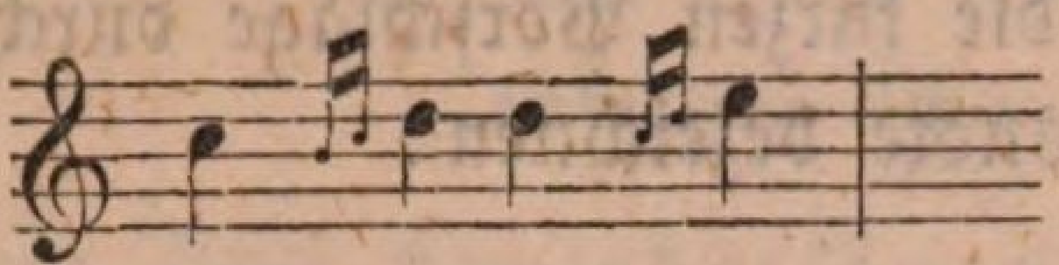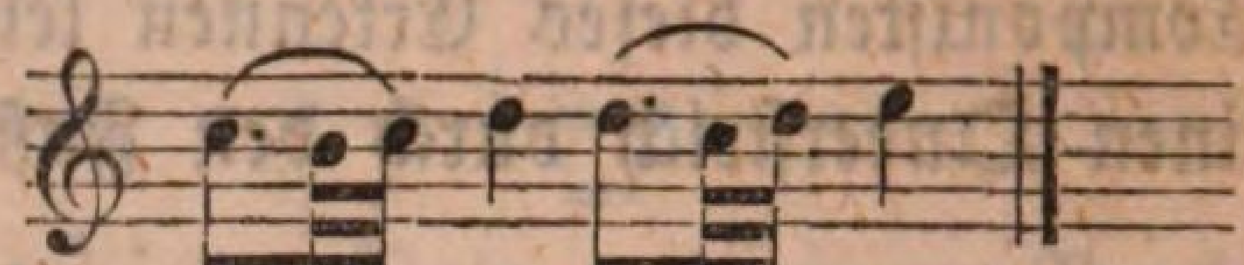
o) vor einer Note, nach welcher zwei um die Hälfte kürzere folgen ( wird nicht gespielt, wie man oft hört  sondern so: );

p) wenn die Vorschlagsnote nicht zu der Tonart gehört, in welcher sich eben die Harmonie befindet, und endlich

q) meistens auch alle Vorschläge, die weiter denn blos um eine Secunde von der Hauptnote entfernt liegen.

In allen übrigen Fällen sind die vorkommenden Vorschläge **lang** und es bedarf also für deren Beurtheilung keiner weiteren Regeln.

Die **Nachschläge** bilden den geraden und vollkommensten Gegensatz von den Vorschlägen. Sie bestehen in einer, aus gewissen durchgehenden oder Neben- und meistens in der Notenschrift durch kleinere Noten angedeuteten Tönen zusammengesetzten Figur, die einer Hauptnote zur Verzierung **angehängt** worden ist, und die daher mit ihrem Zeitwerthe allemal auch noch, ohne bei der Taktfüllung mitgezählt zu werden, in die Dauer der unmittelbar vorhergehenden Hauptnote fällt, wie z. B. hier, wo:

 gespielt wird: 
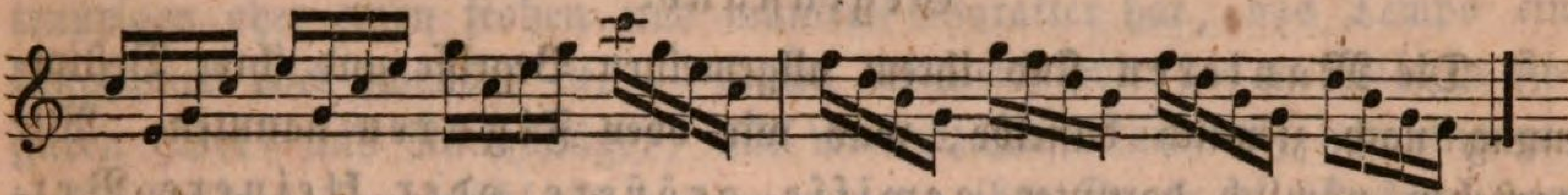
Aus dem Beispiele geht zugleich hervor, daß es Fälle giebt, wo in der Note der Nachschlag schwer unterschieden werden kann von dem Vorschlage, und dennoch ist diese Unterscheidung wegen der Richtigkeit des Vortrags, namentlich Betreff der Zeit, so sehr wichtig. Gewissenhafte Componisten und Notenstecher helfen sich in solchen Fällen dadurch, daß sie den Nachschlag so dicht als möglich neben die Hauptnote schreiben und die folgende Hauptnote etwas weiter davon abrücken. Es giebt **einfache** und **doppelte** Nachschläge, jene bestehen nur aus einem, diese aus zwei Tönen. Nachschläge, welche aus noch mehr denn blos zwei Tönen bestehen, giebt es nicht. Im Übrigen verhält es sich mit den Nachschlägen ganz so wie mit den Vorschlägen, namentlich was den Vortrag betrifft: sie müssen stets mit ihrer Hauptnote zusammmengeschleift und so leicht als möglich intonirt werden. Einen Nachschlag von unten nach oben nennen Einige auch wohl **Überwurf** oder **Überschlag** und den umgekehrten **Rückfall** oder **Unterschlag**. Die Zeit, welche die Nachschläge einzunehmen haben, wird meistens in ihrer Notenfigur schon angedeutet, und wie aus dieser erhellet, ist dieselbe gewöhnlich sehr kurz.

§. 5.
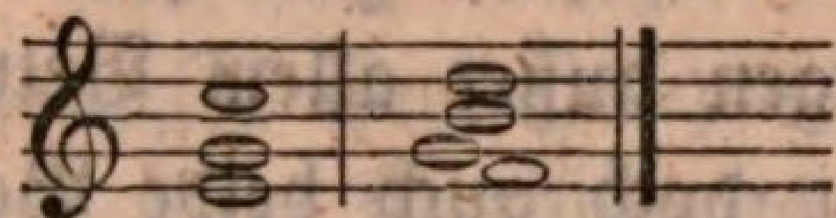
Harmonische Figuren.

Zu den **harmonischen** Figuren zählte ich oben §. 2 allein die sogenannte **Zergliederung** der Accorde. Es ist dies eine solche Behandlung der einzelnen Tonbestandtheile einer Harmonie, wornach dieselben **nicht auf einmal** oder **zugleich**, in **einem** Zeitmomente, kurz: accordmäßig,
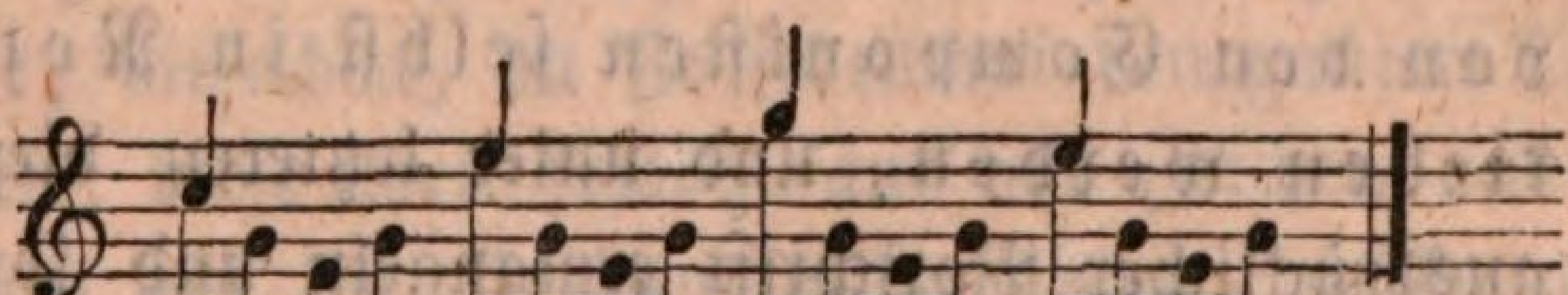
sondern wornach dieselben der Reihe nach, zergliedert, nach einander erklingen, was dann auf die verschiedenste Weise, jedoch immer nur während derselben Zeit geschehen kann, während welcher die Harmonie Dauer oder Geltung hat. Angenommen z. B. wir haben folgenden Satz zu spielen:



so ist das weiter Nichts als eine Zergliederung der beiden Accorde:



aus welcher im Grunde genommen alle unsere oft so figurenreiche Musik besteht, indem sich zu solcher Zergliederung nur noch einige sogenannte durchgehende und andere unwesentliche Töne mischen, die das Farbenspiel bis ins Unendliche ausdehnen lassen. Für den Clavierspieler insbesondere ist zu bemerken nöthig, daß namentlich auf der Idee dieser Accordzergliederung das Spiel derjenigen Manier beruht, welche wir das Arpeggio heißen und von welcher nachgehends insbesondere die Rede seyn wird, und daß, wenn er die Harmonie eines Tonsatzes beurtheilen will, er um dieser Zergliederung willen auch nicht etwa mehr blos auf die Töne zu sehen braucht, welche gleichzeitig mit einander in verschiedenen Stimmen erscheinen, sondern zu dem Ende auch auf diejenigen in ein und derselben Stimme zu sehen hat, die in dieser melodisch nach einander folgen. Wie oft kommt ein Satz ähnlicher Art vor, als ich so eben anführte, z. B.



Hier klingen keine Töne **zusammen**, aus denen sich Natur und Beschaffenheit der vorhandenen Harmonie beurtheilen ließe, sondern es ist diese für blos eine Stimme zergliedert, und nur indem wir die zergliederten Töne wieder accordmäßig mit unserm Geiste zusammenfassen, finden wir auch das eigentliche Wesen der vorhandenen Harmonie.

Abschnitt II.

Die Lehre von den Manieren.

§. 6.

Gegenstand.

Die Manieren sind ihrem allgemeinen Begriffe und ihrer Bestimmung nach ziemlich dasselbe, was wir oben Figuren nannten. Wir verstehen nämlich darunter gewisse größere oder kleinere Verzierungen einfach melodischer Hauptnoten, die bei Berechnung der rhythmischen Taktfüllungen außer allem Betracht kommen. Allein im Besondern unterscheiden wir doch auch beide Begriffe, und nennen Manieren vorzugsweise diejenigen solche Verzierungen, welche vom Componisten vorgeschrieben oder von diesem auch der freien Willkühr und dem Geschmacke des Spielers überlassen seyn können, während Figuren uns solche Verzierungen waren, die fast immer ausdrücklich vom Componisten in Noten vorgeschrieben worden sind und die daher auch nicht blos auf den melodischen Effekt des Spiels, sondern zugleich auch auf den Rhythmus und die Harmonie desselben sich zu beziehen vermögen. Jener Umstand, daß die Manieren vom Componisten selbst ausdrücklich vorgeschrieben oder nicht vorgeschrieben und dem Geschmacke, der freien Willkühr des Spielers überlassen seyn können, giebt daher auch wenn nicht den einzigsten so doch den vornehmsten Anhaltspunkt für eine Classification dieser Art von Verzierungen, indem wir dieselben darnach eintheilen in wesentliche und unwesentliche Manieren und unter ersteren diejenigen verstehen, die in der Regel von den Componisten selbst in Noten oder Zeichen vorgeschrieben werden, und unter letzteren diejenigen, welche meistens solcher ausdrücklicher Vorschrift ermangeln und sonach stets ein Werk des Geschmacks auf Seiten des Spielers sind, in welchem Betracht sie Andere auch wohl insbesondere die willkührlichen Manieren heißen.

§. 7.

Wesentliche Manieren.

Welche von den verschiedenen Manieren wir im Allgemeinen wesentliche nennen, ist so eben erklärt worden. Hier daher nur noch Einiges über die besonderen Eigenthümlichkeiten derselben, d. h. in so weit, als diese ihren allgemeinen generellen Charakter betreffen.

Hinsichtlich ihrer mehr oder weniger geschwinden oder langsamen Ausführung ist sich bei diesen Manieren, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, jederzeit nach dem Charakter und vorzüglich nach dem Tempo des

eben vorzutragenden Tonstücks zu richten. Im Allegro z. B. muß der Triller weit geschwinder gespielt werden als im Adagio, und der punktirte Schleifer, der sogenannte Anschlag oder welche andre Manier erfordern bald eine geschwindere, bald eine langsamere Ausführung, je nachdem das eben vorzutragende Tonstück, der vorhandene Tonsatz einen ernsten und traurigen oder einen frohen und muntern Charakter hat, das Tempo ein langsames oder schnelles ist. — Dann erhalten, wie die melodischen Figuren (Vor- und Nachschläge), alle wesentlichen Manieren, nur eine gewisse Art des Doppelschlags ausgenommen, ihre Dauer rc. jedesmal von der Hauptnote, vor, auf oder nach welcher sie angebracht werden sollen, d. h. sie fallen in die Zeit dieser ihrer Hauptnote, die sie demnach in ihrer Geltung um so viel, als zu ihrer Ausführung nöthig, verkürzen. Demnach dürfen sie niemals früher eintreten, als der an ihrer Stelle durch die Hauptnote vorgeschriebene Ton selbst eintreten würde. Zwar giebt es Lehrer, welche nicht nur die Vorschläge, sondern auch diese wesentlichen und ziemlich alle Manieren, gleich den Nachschlägen, noch in die Zeit der jedesmal vorhergehenden Note oder Pause fallen lassen; allein das ist falsch, und um so mehr, als öfters dadurch sogar Mißklänge und Fehler in der harmonischen Verbindung der Töne entstehen können: die Ausführung jeder Manier muß ohne Ausnahme in der Zeit ihrer Hauptnote und nicht in der folgenden oder vorhergehenden Note geschehen; auch übt jede Manier, wie der Vorschlag, nur auf die Stimme, in welcher er steht, in dieser Beziehung einen Einfluß, und nicht zugleich auf die andern Stimmen. — Endlich ist im Allgemeinen über das Spiel der wesentlichen Manieren noch zu merken, daß, kommen zufällig Versetzungszeichen in einem Takte vor, dieselben, da sie jedesmal den ganzen Takt hindurch ihre Geltung behalten, diese eben sowohl auf das Zeichen und (kleinen) Noten der Manieren als auf die Hauptnote bewahren, während umgekehrt dergleichen Versetzungszeichen, stehen sie blos vor den Noten oder in den Zeichen der Manieren, auf die Hauptnote keinen Einfluß üben. Auch die wesentlichen oder die Versetzungszeichen der Vorzeichnung beziehen sich auf die Töne der Manieren. — Alles Übrige, was das Spiel der wesentlichen Manieren betrifft, wird weiter unten in der besondern Lehre von denselben bei jeder einzeln gesagt werden, da sich Nichts mehr findet, worin dieselben alle sich in dieser Beziehung gleich sind.

§. 8.

Classification der wesentlichen Manieren.

Eingetheilt werden die wesentlichen Manieren für sich wieder in einfache und zusammengesetzte. Jene sind alle diejenigen, welche gleich=

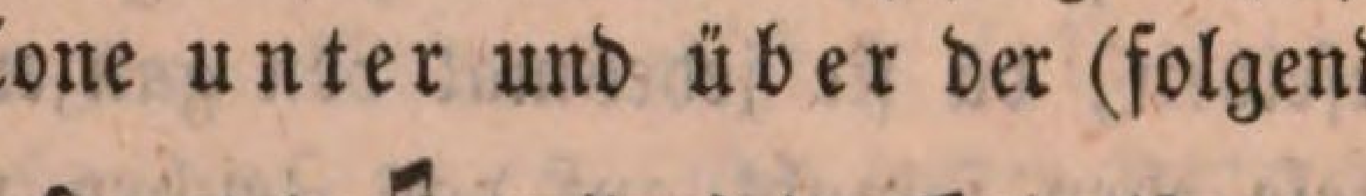
sam eine Figur, eine unzertrennliche Notengruppe vor, um oder über einem Tone für sich bilden, als z. B. der Doppelvorschlag oder sogenannte Anschlag, Schleifer, Schneller, der Triller in allen seinen mannigfachen Arten, der Mordent, Zusammenschlag, das Battement, der Doppelschlag rc., diese sind alle diejenigen, welche gleichsam erst durch Zusammensetzung zweier einfacher Manieren oder Figuren oder durch Verbindung derselben mit noch andern Tönen entstehen, als z. B. der geschnellte oder prallende Doppelschlag, das Tremolo (Bebung), Arpeggio, Zurückschlag rc. Beide Arten von wesentlichen Manieren werden in der Notenschrift verschieden, bald durch kleinere Noten, bald durch besondere Zeichen angedeutet, und welche durch jene oder durch diese ihre Darstellung finden, werde ich, indem ich nun zu der besondern Betrachtung der wesentlichen Manieren fortschreite, bei jeder einzelnen anführen.

§. 9.

Einfache wesentliche Manieren.

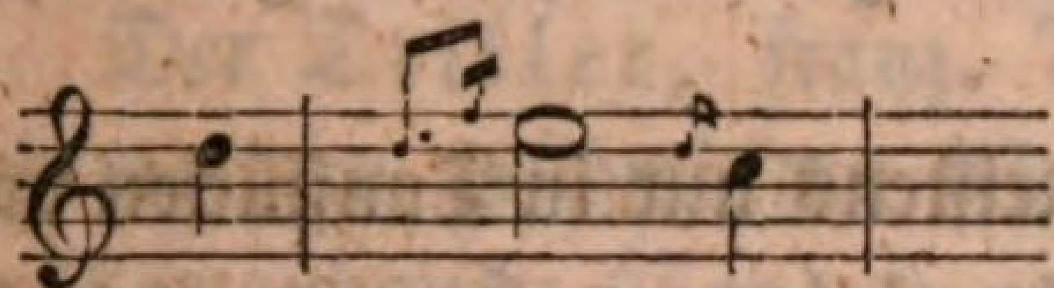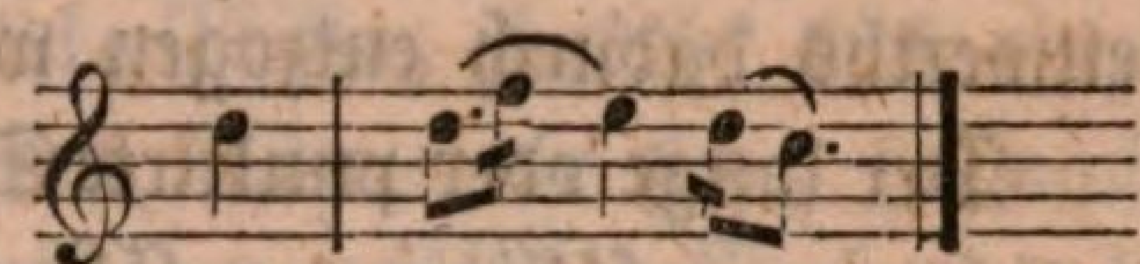
Der Doppelvorschlag oder sogenannte Anschlag entsteht, wenn vor einer Hauptnote zwei Vorschläge, einer von unten und der andre von oben, unmittelbar nach einander stehen. Er kann kurz und lang seyn. Im ersteren Falle heißt er insbesondere der unpunktirte oder, wenn keine Verwechselung zu befürchten ist, auch wohl nur schlechtweg Anschlag, und im letzteren Falle der punktirte oder verlängerte Anschlag.

Der kurze oder unpunktirte Anschlag besteht am gewöhnlichsten aus dem nächsten Tone unter und über der (folgenden) Hauptnote, als:



wenigstens bleibt der zweite oder höhere Vorschlagston immer unverändert, nämlich die Secunde vom Haupttone. Nur die erste Vorschlagsnote ist veränderlich und liegt bald näher bald weiter von dem Haupttone entfernt. Im Vortrage erhält die Hauptnote durch diesen Doppelvorschlag immer einen etwas stärkern Accent, als dieselbe ohne den Vorschlag erhalten haben würde, und die mehr oder weniger geschwinde Ausführung dieses selbst hängt größtentheils von der Lage der ersten kleinen Note ab. Im Allgemeinen nämlich muß dieser unpunktirte Doppelvorschlag oder Anschlag immer ziemlich schnell, leicht weg gespielt werden, aber am allerschnellsten und so schnell als möglich jedesmal, wenn seine erste Note nur um eine Stufe tiefer als die Hauptnote liegt, während bei weiterer Entfernung dieser Note von dem Haupttone der Vortrag etwas langsamer geschehen kann.

Der lange oder punktirte Anschlag, der aus einem veränderlich langen und unveränderlich kurzen Vorschlage besteht, kann nur in langsamer oder doch sehr gemäßigter Bewegung vorkommen, weil er jederzeit eine mehr oder weniger langsame Ausführung erfordert, je nachdem der in dem Tonstück herrschende Charakter mehr oder weniger zärtlich, traurig ꝛc. ist. Seine gewöhnliche Gestalt und Ausführung ist diese:

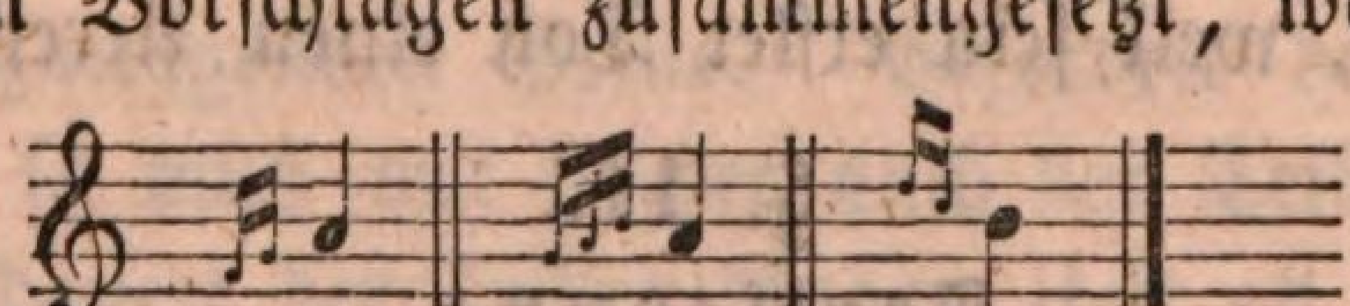
 wird gespielt: 

Man sieht daraus zugleich, daß für die Hauptnote selbst nie mehr als die Hälfte, gemeiniglich nur der kleinste Theil von ihrer Geltung übrig bleibt, da der erste Ton des Anschlags, oder das erste punktirte Nötchen, in einigen Fällen fast den völligen Werth der Hauptnote bekommt. Je kürzer hingegen der zweite Ton dieses Doppelvorschlags angegeben wird, desto besser ist die Ausführung. — Im Übrigen hat dieser Doppelvorschlag hinsichtlich seines Spiels Alles gemein mit dem einfachen Vorschlage, den wir im ersten Abschnitte dieses Capitels unter den Figuren kennen lernten.

§. 10.

Fortsetzung.

Der Schleifer, französisch Coulé genannt, besteht unabänderlich aus stufenweise auf einander folgenden mehreren Vorschlägen, die jedesmal — wie schon der Name sagt — an die Hauptnote leicht angeschleift werden müssen. Je runder und netter dies geschieht, desto besser. Es giebt aber zwei Arten von Schleifern, eine kurze oder unpunktirte und eine lange oder punktirte Art. Die erste ist entweder aus zwei oder aus drei kurzen Vorschlägen zusammengesetzt, welche, wie hier:

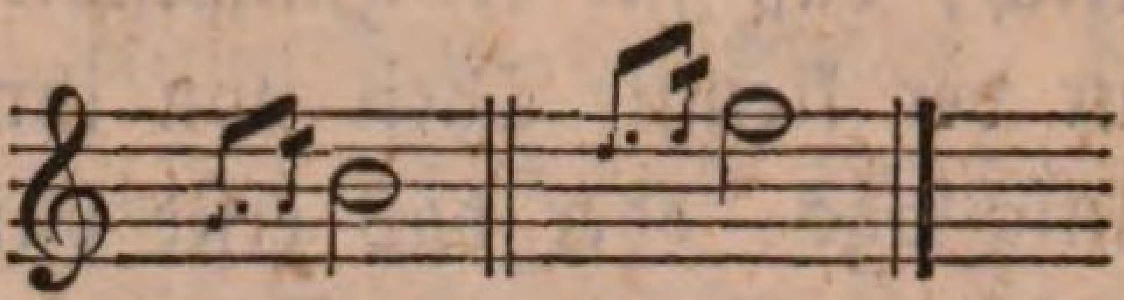


gewöhnlich durch kleine Noten angedeutet werden. In älteren Werken findet man dafür auch wohl dieses Zeichen .. oder, soll der Schleifer von unten hinauf geschehen, dieses ⁄, und soll er von oben herab geschehen, dieses ∖, über oder unter der Hauptnote; da indeß damit niemals angedeutet werden konnte, ob der Schleifer blos aus zwei oder aus drei Tönen bestehen solle, so ist man neuerer Zeit ganz davon abgekommen und bedient sich lediglich dafür noch der kleinen Noten.

Der unpunktirte Schleifer von zwei Tönen kommt im Auf- und Absteigen vor, doch ist letztere Gebrauchsweise etwas seltener als die erste. In beiden Fällen muß er übrigens ziemlich geschwind und leicht ausgeführt werden, und er steht am häufigsten zwischen zwei Tönen, die sich

wie eine Quarte zu einander verhalten. Mit **drei** Tönen erfordert dieser Schleifer eine der jedesmal herrschenden Empfindung ꝛc. angemessene, und folglich eine sehr verschiedene Ausführung. Geschwind und stark wird er vorgetragen, wenn das Tonstück einen muntern, heitern, kräftigen Charakter hat, im Gegentheil matter und langsamer. Doch darf im letztern Falle der Hauptnote nie mehr als höchstens die Hälfte ihres eigentlichen Zeitwerths dadurch entzogen werden.

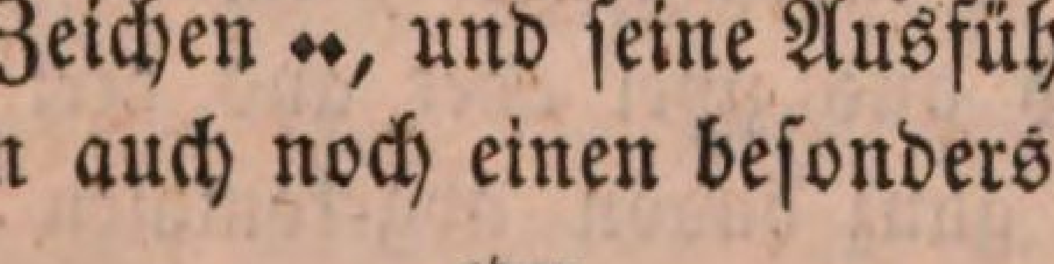
Der lange oder punktirte Schleifer kommt meistens nur in Tonstücken von zärtlichem, gefälligem ꝛc. Charakter vor einer etwas langen Hauptnote vor:



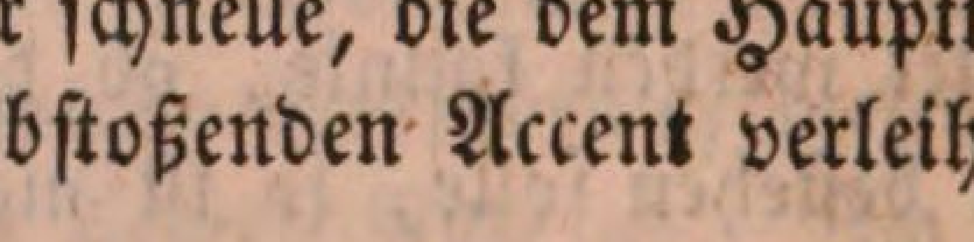
Blos der erste, durch das punktirte Nötchen bezeichnete Ton wird stark angegeben, die folgenden beiden Töne trägt man schwächer und schmeichelnd vor. Da der erste Ton dieser Manier im Grunde ein veränderlicher Vorschlag ist, so muß auch die Dauer desselben veränderlich seyn, und dies ist in der That mehr denn bei irgend einer andern Manier der Fall, denn die Hauptnote erhält hier höchstens nur die Hälfte, oft aber einen noch geringeren Theil ihres eigentlichen Zeitwerths. Steht ein solcher Schleifer vor einer punktirten Note, so erhält er gewöhnlich zwei Theile von deren Geltung und der Hauptnote selbst bleibt nur der Werth ihres Punktes. Ist an die punktirte Note noch eine andre und zwar gleichhohe gebunden (durch Bogen), so fällt auf den ersten Ton des Schleifers nicht nur der völlige Werth der ersten, sondern überdies auch noch ein kleiner Theil von der Geltung der zweiten Hauptnote. Daher findet man diesen Schleifer auch bei allen Arten von Sprüngen der Melodie, jedoch immer nur in einer accentuirten Taktzeit, weil sein erster Ton einen Accent haben muß.

§. 11.
Fortsetzung.

Der **Schneller**, franz. Pincé renversé, besteht aus dem vorgeschriebenen Hopttone selbst und aus dessen Obersecunde. Gewöhnlich wird er durch zwei kleine Nötchen angedeutet, bisweilen jedoch auch durch dieses Zeichen ⁺⁺, und seine Ausführung ist eine sehr schnelle, die dem Hopttone dann auch noch einen besonders scharfen und abstoßenden Accent verleiht:



wird gespielt:



Den Namen **Schneller** gab Seb. **Bach** dieser Manier, weil ihr zweiter (höherer) Ton äußerst kurz angegeben und gleichsam mit den Fingern herausgeschnellt werden muß. Eine Abweichung von diesem Vortrage findet nie-

mals statt, und am häufigsten treffen wir die Manier vor wiederholten Noten oder zwischen fallenden Secunden, wegen des scharfen Accents der Hauptnote aber auch immer nur in guten Taktzeiten.

§. 12.

Fortsetzung.
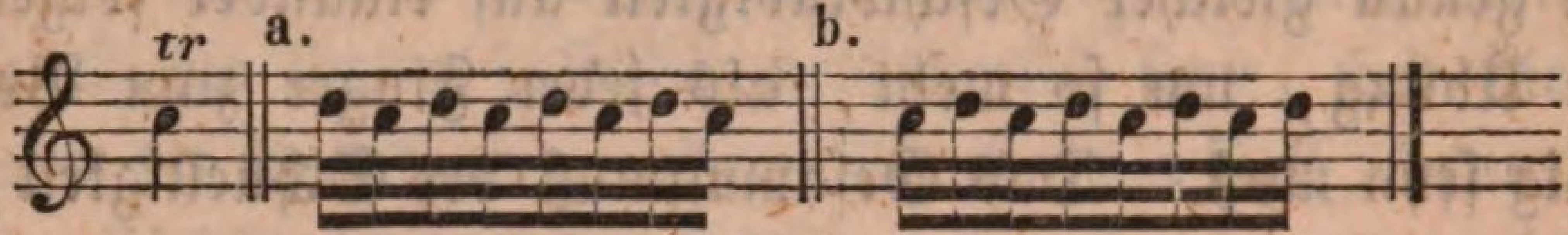
Der Triller, franz. Tremblement, ital. Trillo, besteht aus einer mehrmaligen geschwinden Abwechselung zweier Töne, die sich, je nach der Vorzeichnung (Tonart) oder nach den beigefügten zufälligen Versetzungszeichen, entweder wie eine große oder wie eine kleine Secunde zu einander verhalten. Der tiefere von diesen beiden Tönen ist immer der vorgeschriebene Hauptton, über welchem das Zeichen des Trillers steht, der höhere der nicht vorgeschriebene Hülfston. Bei dem Spiel des Trillers hat man sehr darauf zu achten, daß beide Töne stets gleich deutlich und stark und in genau gleicher Geschwindigkeit auf einander folgen. Das erfordert viele Übung, um so mehr, als jeder Finger zum Vortrage eines Trillers fähig seyn muß. Das Gesammtmaß der Schnelligkeit, in welcher die beiden Töne dabei mit einander abzuwechseln haben, genau zu bestimmen, ist nicht wohl möglich, zumal dasselbe von gar manchen zufälligen Umständen abhängig seyn kann. Im Allgemeinen möchte in dieser Beziehung die Regel gelten, daß beide Töne immer so schnell als möglich auf einander zu folgen haben, und daß in Tonstücken langsamen Tempo's oder bei Tönen längerer Geltung diese Folge auch nach und nach zu- und dann wieder abnehmen kann in der Schnelligkeit. Eben so richtet sich das Maß der Stärke, womit die Töne beim Triller angeschlagen werden, eines Theils nach dem Charakter des Tonstücks überhaupt und andern Theils nach dem Sinne der eben vorzutragenden Stelle. Erfordert dieser eine besondere Kraft und Energie, so muß mit solcher auch der Triller gespielt werden, und umgekehrt, und dauert der Triller längere Zeit an, so kann in ihm öfters auch ein crescendo und decrescendo mit großer Wirkung statt haben. Die Dauer des Trillers betreffend, so nimmt dieselbe, wenn nichts Andres ausdrücklich vorgeschrieben worden ist, jedesmal die ganze Zeit der Hauptnote ein. Übrigens haben wir verschiedene Arten von Trillern:

a) den sog. gemeinen oder ordentlichen, eigentlichen, ganzen, langen Triller ohne oder mit Nachschlag;
b) den sog. Triller von unten;
c) den sog. Triller von oben, und
d) den kurzen, halben oder Pralltriller.

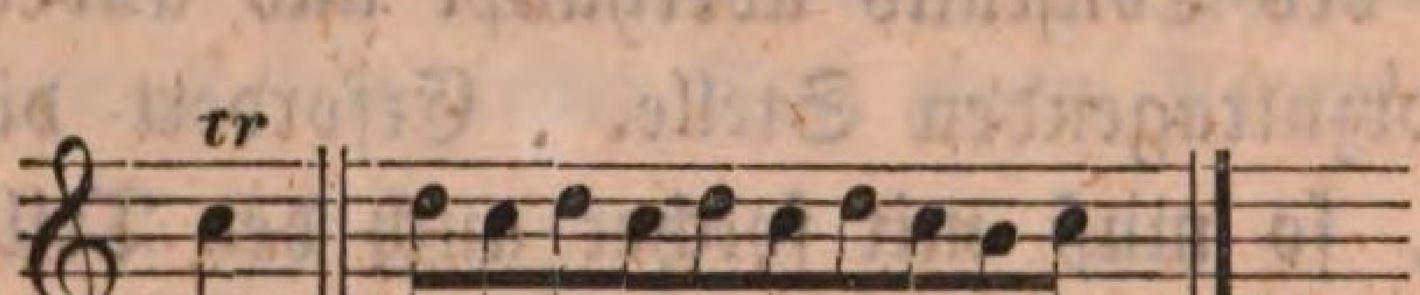
Jeder dieser vier verschiedenen Triller hat sein besonderes Zeichen, obschon viele Componisten den einen wie den andern gemeinhin durch *tr* oder auch

blos durch + über oder unter der Hauptnote bezeichnen und nun dem Spieler überlassen, in welcher Gattung er den Triller ausführen will.

Eben genanntes Zeichen ist eigentlich das gewöhnliche Zeichen des gemeinen Trillers ohne Vor- und Nachschlag, der früher auch wohl durch ... über (oder unter) der Hauptnote angedeutet ward. Soll dieser Triller (wie jeder andere) längere Zeit, etwa mehrere Takte hindurch, ununterbrochen fortdauern, so wird dies durch eine verlängerte Fortsetzung oder durch Punkte und Striche (.....,-----) oder durch eine Schlangenlinie (~~~~~~~), so weit als der Triller dauern soll, angedeutet. Dieselbe Bedeutung hat auch der Bogen über den Noten nach dem Triller, doch ist diese Bezeichnungsweise nicht in allen Fällen deutlich genug. Ausgeführt wird dieser Triller gewöhnlich mit Anfang des Hülfstones wie bei a des folgenden Beispiels, indessen tragen Einige ihn noch wie bei b vor, ohne daß man ihnen geradezu eine Unrichtigkeit vorwerfen könnte:
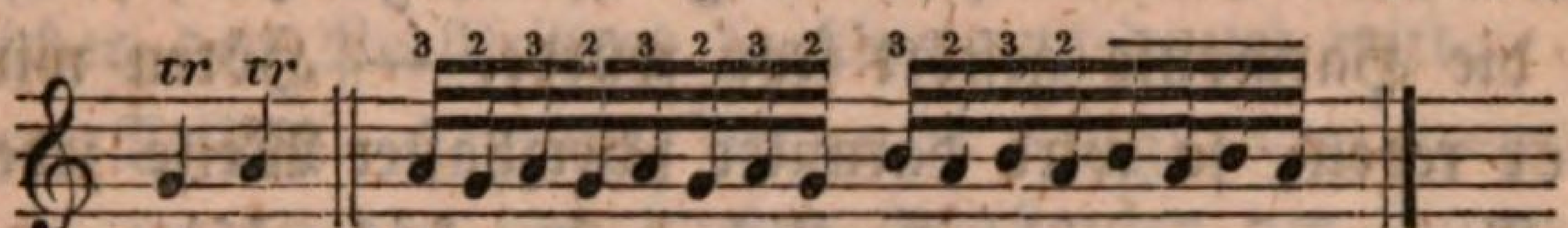


Bei längeren Noten fügt man gern einen Nachschlag hinzu. Dieser Nachschlag besteht in einer Verzierung von zwei Tönen am Ende des Trillers, die entweder durch Noten oder durch ein rundes Häkchen, auch einen Strich am Ende des gewöhnlichen Trillerzeichens angedeutet werden (~~, ~~, tr), wenn anders der Componist sie hat selbst und ausdrücklich vorschreiben wollen. Soll der Nachschlag seinem Zwecke entsprechen, d. h. dem Triller mehr Zierlichkeit, Leichtigkeit und Rundung geben, so muß er sehr schnell und wenigstens eben so schnell als der Triller selbst vorgetragen werden:
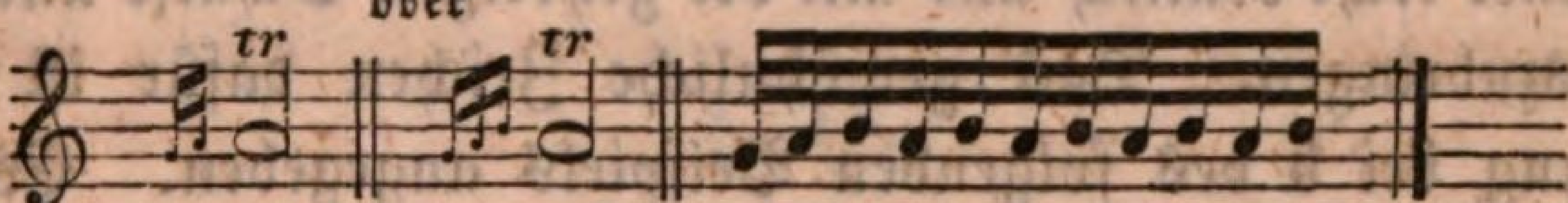


Nur ein sehr leidenschaftlicher Vortrag in sentimentalen Stellen und vor Schlußnoten kann eine Ausnahme davon machen. Welche die Nachschlagstöne sind, ist aus dem Beispiele ersichtlich: der Ton unter dem Haupttone und dieser selbst. Soll dabei von der Vorzeichnung abgewichen werden, so wird und ist dies je nach Umständen durch das entsprechende Versetzungszeichen über oder unter dem Trillerzeichen ausgedrückt. Das Zeichen darüber bezieht sich auf den Hülfston des eigentlichen Trillers, und das darunter auf den tiefern Nachschlagston. Bei Trillern auf langen Tönen wird übrigens der Nachschlag selten ausdrücklich vorgeschrieben, sondern meistens von den Componisten als sich von selbst verstehend vorausgesetzt.

Eine ganze Reihe von auf- oder absteigenden Trillern, d. h. wo auf jedem folgenden Tone ein Triller gemacht werden muß, nennen wir eine Trillerkette, ital. Catena di trilli. Am häufigsten kommt eine solche Kette im Aufsteigen vor und es kann alsdann ein jeder Triller auch seinen Nachschlag haben. Schwierig ist dabei die Fingersetzung, indem, reichen die Finger nicht aus, durch das Fortsetzen der beiden trillernden Finger leicht eine Lücke im Spiel entsteht, die nicht seyn soll. Am sichersten verfährt man, wenn man einen Finger nach dem andern fortsetzt, z. B.
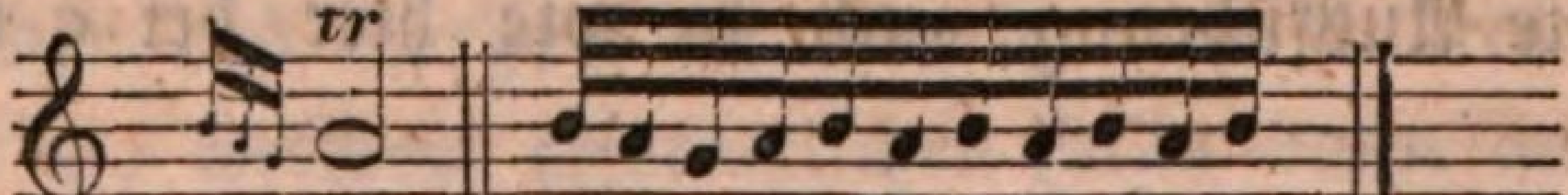


Der Triller mit Zusatz von unten oder gewöhnlich nur der Triller von unten genannt, bekommt vorn noch einen Zusatz von zwei oder drei Tönen oder Vorschlägen, welche dieselben sind, die wir vorhin als Nachschlagstöne eines Trillers kennen lernten. Daher erhält, zu seiner Bezeichnung, das Trillerzeichen auch dasselbe runde Häkchen oder den Strich vorn (*c~~*, *tr*), womit hinten der Nachschlag bezeichnet wurde. Jedoch wird neuerer Zeit dieser Zusatz, der gleichsam die Verbindung eines Schleifers mit einem Triller ausmacht, aus eben diesem Grunde meist mit kleinen Noten vorgeschrieben:
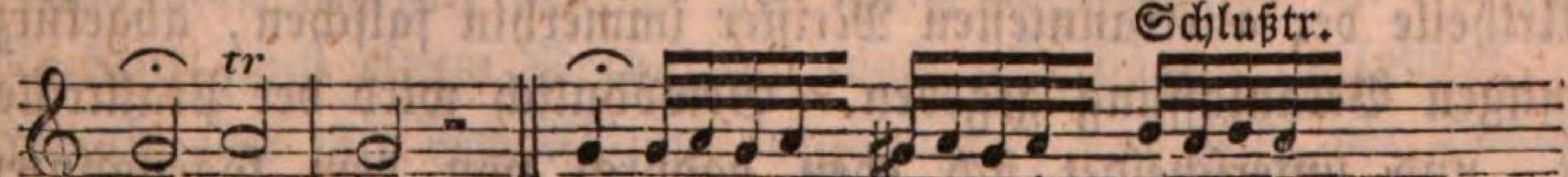


Dieser Triller kann außerdem auch noch einen Nachschlag haben, und bekommt denselben in der Regel auch, wenn seine Hauptnote längere Zeit hindurch dauert.

Der Triller von oben oder mit Zusatz von oben wird mit *c~~* angedeutet oder ist — wie neuerer Zeit fast immer — der Zusatz mit kleinen Noten vorgeschrieben. Er ist das gerade Gegentheil von dem Triller mit Zusatz von unten:
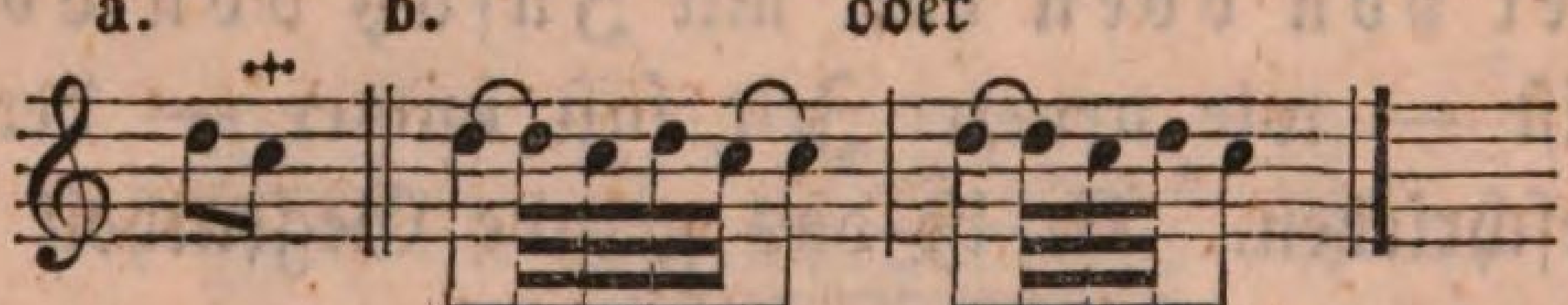


Hiernach ist noch einer Art von Trillern zu erwähnen, die besonders bei verzierten Cadenzen oder Fermaten Anwendung findet. Hier pflegt man nämlich dem eigentlichen Schlußtriller noch einen andern vorauszuschicken, der eine Stufe tiefer liegt, um auf diese Weise unvermerkt in den eigentlichen Schlußtriller überzugehen, wobei man dann den tiefern Ton auch wohl während des Trillers um eine halbe Stufe erhöhen kann:
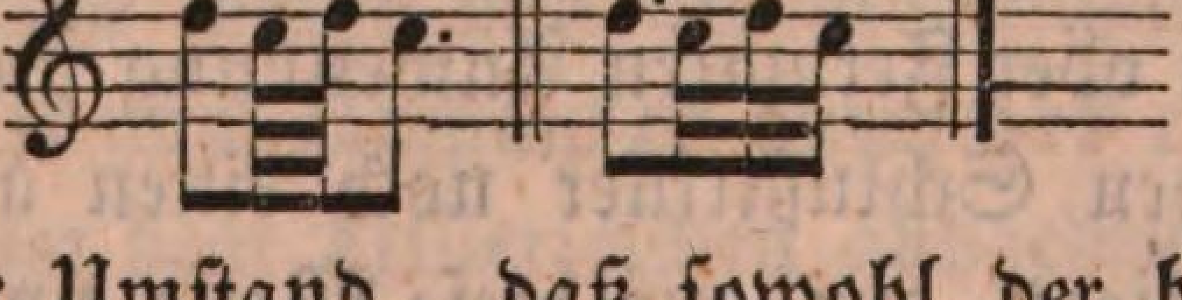


u. s. w.

Einige Lehrer nennen diesen Triller den vorausgeschickten oder Cadenztriller. — Soll auf zwei Noten zu gleicher Zeit getrillert werden, so heißt die Manier Doppeltriller. Ich halte dieselbe hinsichtlich ihrer Ausführung für eine der schwierigsten unter allen, und ohne vollkommne Selbstständigkeit des Fingermechanismus wird Niemand (es versteht sich von selbst, daß ich hier von der Ausführung eines Doppeltrillers mit den Fingern einer Hand rede) sie gut vorzutragen vermögen, zumal auch der Tonwechsel in beiden Trillern hier ein gleichmäßiger zu seyn hat, weil im andern Falle die Harmonie gestört seyn würde. — Hören wir von einem Bockstriller reden, so wird darunter scherzhafter Weise jeder falsch vorgetragne, z. B. unrein, nicht deutlich und gleichmäßig genug gespielte Triller verstanden.

Der Pralltriller, die letzte Gattung von Trillern endlich, der auch wohl kurzer oder halber Triller, von Einigen auch, aber unrichtig, Abzug und von Andern Schnellger (wahrscheinlich von schnellen) genannt wird, ist eine in manchen Fällen höchst charakteristische und zum Ausdruck wesentlich nothwendige Manier, die aber in der richtigen Ausführung manche Schwierigkeit hat. Namentlich gehört viele Fertigkeit und eine besondere Schnellkraft derjenigen Finger, mit welchen man eben spielt, dazu, einen Pralltriller recht deutlich und mit der gehörigen Schärfe und Geschwindigkeit herauszubringen. Das gewöhnliche Zeichen dafür ist bei a und die Ausführung bei b des folgenden Beispiels angegeben. Es folgt daraus, daß der Pralltriller ein wirklicher Triller, jedoch mit nur einmaliger Abwechselung des Haupttones mit dem Hülfstone, also von sehr kurzer Dauer ist:



Andere lehren die Ausführung auch so wie hier bei c und d in Noten angegeben ist:



Wahrscheinlich hat der Umstand, daß sowohl der bei b an die vorhergehende Note gebundene Hülfston (d) als auch die letztere Hauptnote (hier c) nicht gehört wird, zu diesen, für das Auge allerdings bequemeren, aber nach dem Urtheile der anerkanntesten Meister immerhin falschen, abgekürzten Andeutungen Veranlassung gegeben. Gewöhnlich wird der Pralltriller geschleift, und unterscheidet sich eben dadurch von dem sogenannten

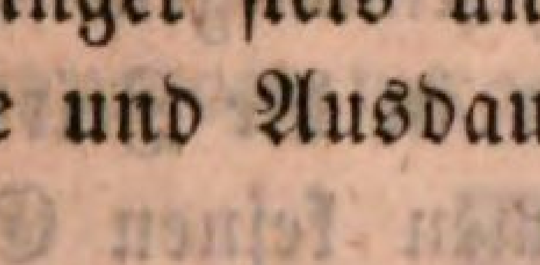
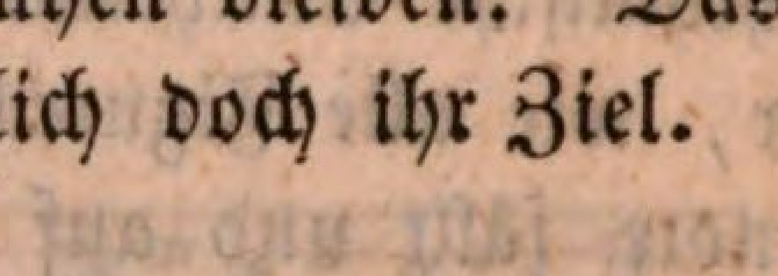
Schneller, mit dem er sonst viel Ähnlichkeit hat; indessen muß der letzte Hülfston immerhin etwas hervorgehoben, so zu sagen herausgeschnellt werden. Steht über einer mit einem Ruhezeichen versehenen Note ein Pralltriller, so wird der vorhergehende Ton länger ausgehalten und der Triller selbst wird sehr schwach vorgetragen. Endlich kann ein Pralltriller auch, wie der gewöhnliche Triller, mit einem Zusatze von unten oder von oben vorgetragen werden, was dann ebenfalls durch ein kleines Häkchen vorn an seinem eigentlichen Zeichen oder durch kleine Noten vor der Hauptnote mit dem Zeichen des Pralltrillers darüber angedeutet wird.

Um einen Triller — welcher Art er sei — gut vorzutragen, hüte man sich vor einem zu geraden und flachen Ausstrecken der Finger, nur wenn diese sich gleichsam wie Hämmer in dem Gelenke bewegen, mit welchem sie an der Hand befestigt sind, kann ein Trillervortrag gelingen; die Hand muß vollkommen ruhig und nicht zu hoch dabei liegen, und auch die übrigen, nichttrillernden Finger dürfen sich nicht mehr bewegen als etwa der Muskel-Zusammenhang unverhinderlich macht. Für die beste Übung halte ich daher das Festsetzen aller Finger auf fünf Tasten, und dann bald diese, bald jene beiden Finger mit einander trillern zu lassen, während die übrigen Finger stets unbeweglich auf ihren Tasten ruhen bleiben. Das kostet Mühe und Ausdauer, aber Beide erreichen endlich doch ihr Ziel.

§. 13.
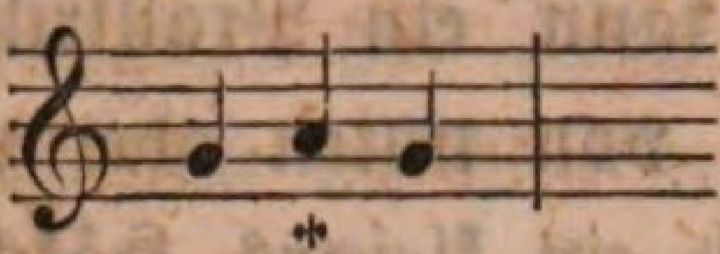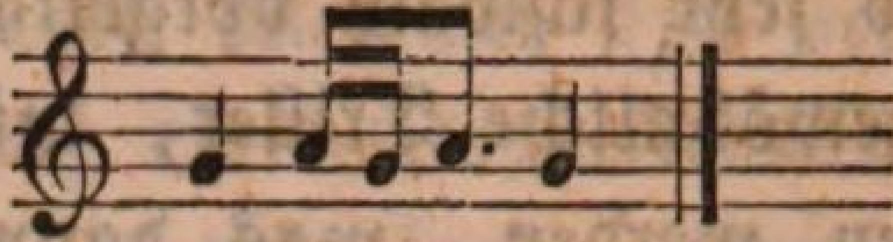
Fortsetzung.

Der **Mordent**, auch **Mordant**, **Beißer** und **Kräusel**, franz. Pincé genannt, wird auf zweierlei Weise gebraucht, nämlich **kurz** und **lang**. In beiderlei Weise besteht er aus der Hauptnote und dem um einen großen halben Ton darunter liegenden Hülfstone, mit welchem jene beim kurzen Mordent **einmal** und beim langen Mordent **zweimal** wechselt, welcher Wechsel aber jedesmal sehr schnell geschehen muß. — Das gewöhnliche Zeichen des **kurzen** Mordents, den Andere auch den **halben** nennen, ist ⁜, welchem erforderlichen Falls dann auch noch ein entsprechendes Versetzungszeichen zugefügt wird. Demnach ist z. B.

 in der Ausführung gleich: 

Früher bezeichnete man diesen kurzen Mordent auch wohl durch zwei kleine senkrechte Striche oder durch einen kleinen Halbkreis **vor** der Hauptnote, wovon man indessen neuerer Zeit ganz abgekommen ist. Steht der kurze Mordent nach einem Vorhalter, was sehr häufig vorkommt, so wird er schwach oder mit dem Abzuge vorgetragen; und steht der Tonart nach der

folgende Ton gerade um einen ganzen Ton tiefer als die mit einem Mordent verzierte Note und bei dem Zeichen dieses kein Versetzungszeichen, so wird zu dem Hülfstone auch wohl der um einen ganzen Ton tiefer liegende Ton genommen:

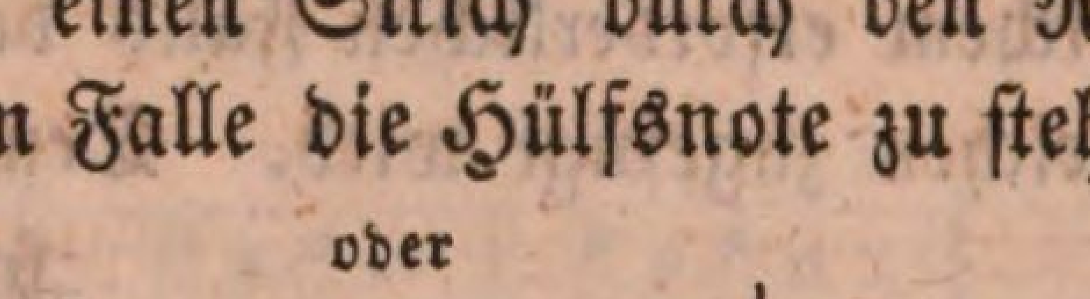
 wird gespielt: 

Am häufigsten kommt der Mordent im Basse vor und vornehmlich zwar über Noten, nach welchen die tiefere Octave folgt; wir haben daher alle Finger der linken Hand sehr in einem derartigen Anschlage zu üben. — Der lange Mordent, franz. Pincé double, läßt sich natürlich nur bei etwas länger auszuhaltenden Tönen anwenden, und er hat hier das Zeichen ⁂. Seine Dauer hängt von der Länge oder Kürze der vorgeschriebenen Note ab, und läßt sich daher nicht ganz genau bestimmen; immer aber muß der Hülfston wenigstens zweimal dabei angeschlagen werden, und bei recht langen Noten auch wohl drei= bis viermal, so daß die Manier einer Art kurzen Trillers gleichsam ähnlich lautet. Im Übrigen gilt auch bei diesem Mordent, was bei dem kurzen Regel war. Schwierig ist die rhythmische Eintheilung und Ausführung bei mehrstimmigem Spiel, weil er, wie alle Figuren und Manieren natürlich nur in die Zeit seiner Hauptnote fällt und auf die Noten der übrigen Stimmen keinen Einfluß übt. *)

§. 14.
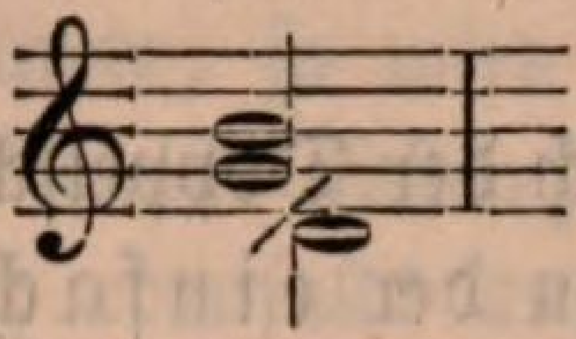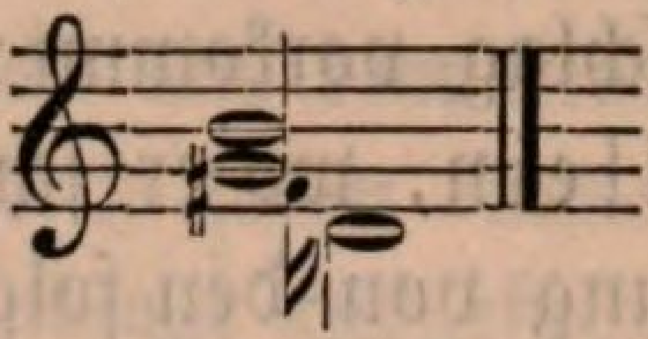
Fortsetzung.

Der Zusammenschlag, franz. Pincé étouffé und ital. Acciacatura (Attschjacatura), bildet gewissermaßen einen sehr kurzen Vorschlag, nur daß der Hülfston immer um eine Stufe unter der Hauptnote enthalten ist, und darin die Manier mit dem Mordent zusammentrifft. Bezeichnet wird diese Manier entweder mit einer kleinen durchstrichnen Note vor der Hauptnote oder durch einen Strich durch den Raum des Liniensystems, wo im ausgeschriebenen Falle die Hülfsnote zu stehen kommen würde, als:



Der Hülfston wird hier gleichzeitig und scharf mit der Hauptnote angeschlagen, aber der Finger hat sich sofort nach dem Anschlage wieder von

*) Vergl. oben in §. 4. das Beispiel über den Vortrag des Vorschlags im mehrstimmigen Spiel.
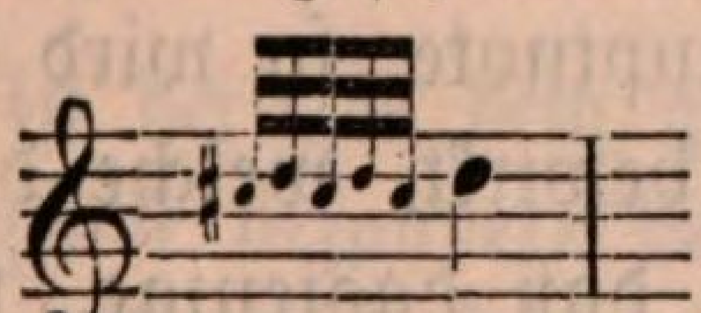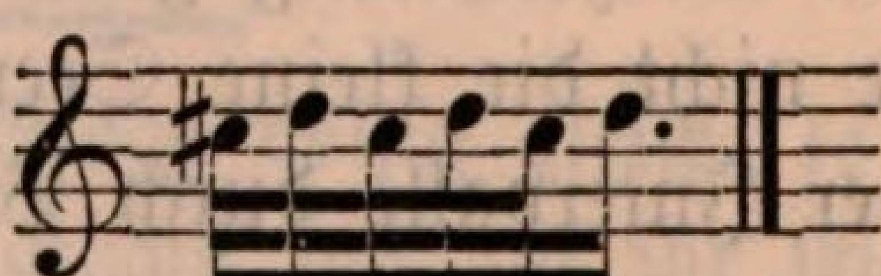
der Taste aufzuheben, damit der Ton nur einen Augenblick und nicht etwa die ganze Zeit der Hauptnote hindurch mit dieser klingt. Deshalb spielt man z. B.  etwa wie 

Ein eigentlicher Vorschlag ist demnach der Zusammenschlag nicht, sondern wirklich das, was sein Name sagt, nur entfernt er sich gleich dem kürzesten Vorschlage sofort wieder von der Hauptnote. Nur bei sehr leidenschaftlichen Stellen und daher sehr selten wird übrigens die Manier angetroffen.

§. 15.

Fortsetzung.

Das Battement, italienisch Battimento, das von Andern sehr häufig mit dem Zusammenschlage verwechselt und selbst so genannt wird, hat noch mehr Ähnlichkeit mit den Mordenten als dieser. Der einzige wesentliche Unterschied zwischen einem Battement und langen Mordent besteht darin, daß dieser stets mit der Hauptnote, jenes aber jedesmal mit der Hülfsnote anfängt. Übrigens kann man sich beim Erkennen Beider auch gar nicht irren, da das Battement ausschließlich mit kleinen Noten vor der Hauptnote vorgeschrieben wird:

z. B.  wird gespielt: 

Demnach besteht das Battement ursprünglich aus fünf Tönen: doch kann es gleich dem langen Mordent bei Hauptnoten größeren Zeitwerths auch wohl noch ein- oder zweimal mehr den Hülfston hören lassen, so daß es ebenfalls einem kleinen Triller mit unterhalb liegendem Hülfstone ähnlich sieht.

§. 16.

Fortsetzung.

Eine Manier von ausnehmendem Reiz, wenn sie gehörig angewandt und ausgeführt wird, und wodurch der melodische Ausdruck oft um Vieles schmelzender gemacht werden kann, ist der sogenannte Doppelschlag, franz. Doublé. Derselbe besteht darin, daß der Hauptnote noch ein Hülfston von oben und einer von unten zugefügt und diese beiden Hülfstöne dann durch die Hauptnote selbst verbunden werden. Der über der Hauptnote liegende Hülfston ist allemal deren große Secunde, und der unter ihr liegende aber nur die kleine Secunde (Halbton), so daß also z. B. der Doppelschlag auf c lautet: d-c-h, der auf d: e-d-cis 2c. Die Ausführung an und für sich ist ziemlich leicht, nur verschieden und erfordert blos

in dieser Hinsicht, neben Accuratesse überhaupt, eine absonderliche Aufmerksamkeit. Es giebt nämlich vier verschiedene Arten, in welchen der Doppelschlag vorkommt:
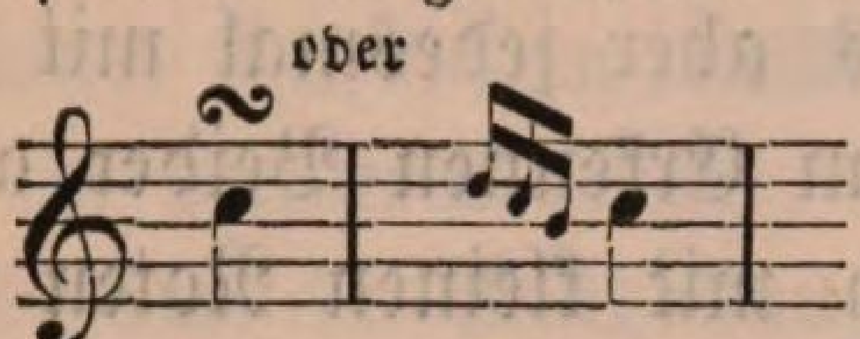
a) allein, wo er schlechthin auch der Doppelschlag oder zur Unterscheidung von den folgenden Arten der einfache Doppelschlag genannt wird;
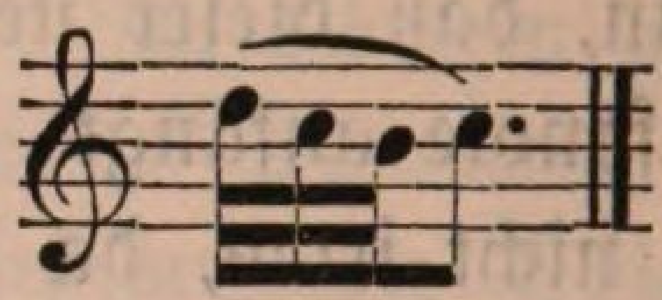
b) mit Zufügung noch einer kleinen Note auf der Stufe der Hauptnote zu Anfange, wo er insbesondere der geschnellte Doppelschlag oder die Rolle heißt;

c) mit Zufügung zweier kleiner Noten zu Anfang, wodurch er den besondern Namen Doppelschlag von unten erhält, und

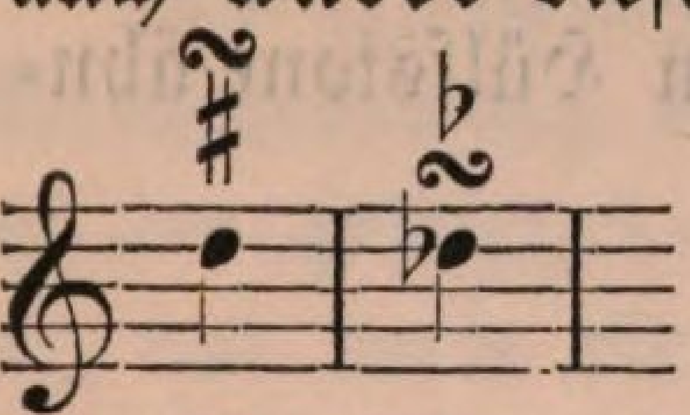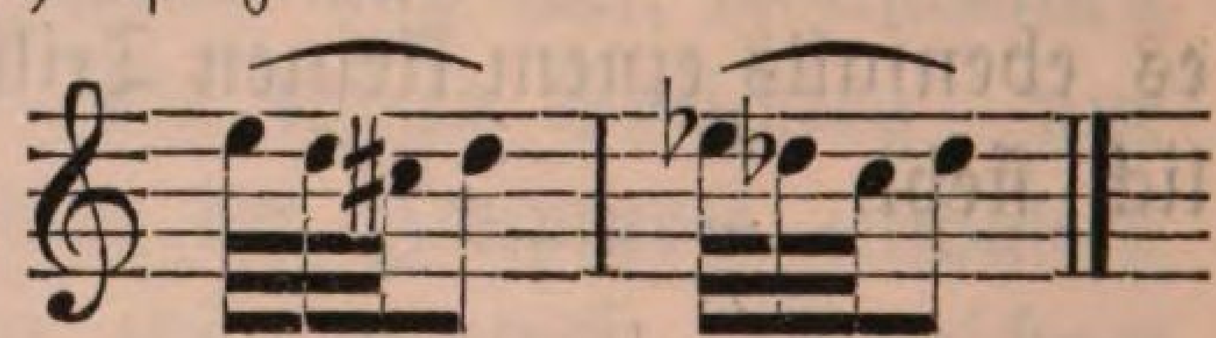
d) in Verbindung mit dem sogenannten Pralltriller, in welchem Falle er unterscheidungsweise der prallende Doppelschlag genannt wird.

Der einfache Doppelschlag wird entweder durch eines dieser Zeichen ∾ oder S oder ∾̸ über (oder unter) oder auch durch kleine Noten vor der Hauptnote angedeutet. Demnach ist z. B.

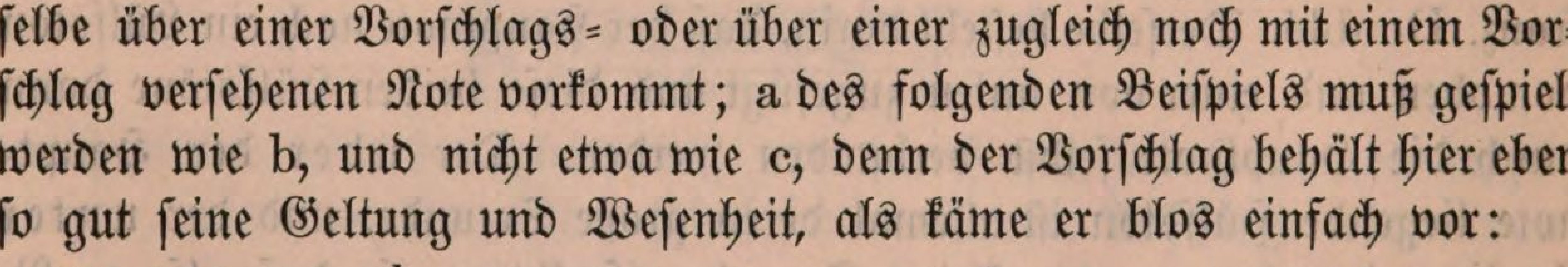


in der Ausführung gleich:
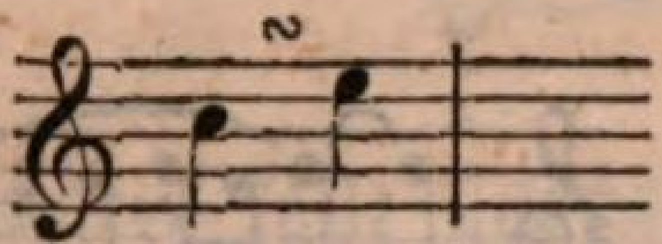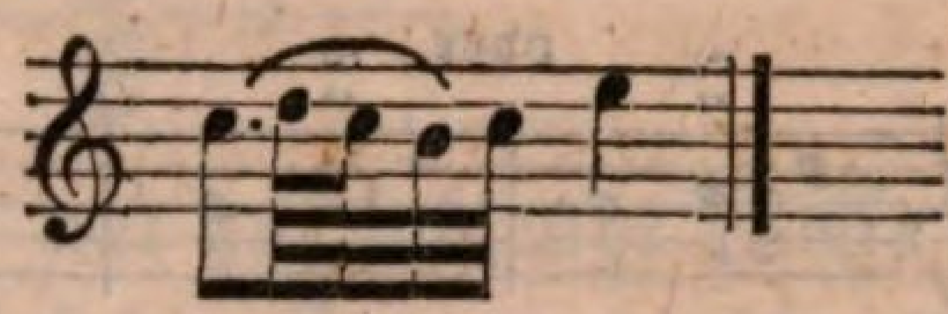

Ist der Vorzeichnung gemäß der obere Hülfston nicht die große und der untere nicht die kleine Secunde von der Hauptnote, so wird die Richtigkeit der Intervalle durch Versetzungszeichen bewirkt, welche dem Zeichen zugefügt worden sind und dergestalt zwar, daß dasjenige, welches sich auf den oberhalb liegenden Hülfston beziehen soll, auch über, und dasjenige, welches sich auf den unterhalb liegenden Hülfston beziehen soll, auch unter diesem Zeichen steht. Demnach ist z. B.


in der Ausführung gleich:


So schreibt wenigstens ein gewissenhafter Componist; viele setzen freilich in allen Fällen nur das einfache Zeichen, in der Vermeinung, daß der Spieler weiß und wissen soll, welche die Hülfstöne sind. — Die meisten Fehler im Vortrage des Doppelschlags werden begangen, wenn derselbe über einer Vorschlags- oder über einer zugleich noch mit einem Vorschlag versehenen Note vorkommt; a des folgenden Beispiels muß gespielt werden wie b, und nicht etwa wie c, denn der Vorschlag behält hier eben so gut seine Geltung und Wesenheit, als käme er blos einfach vor:
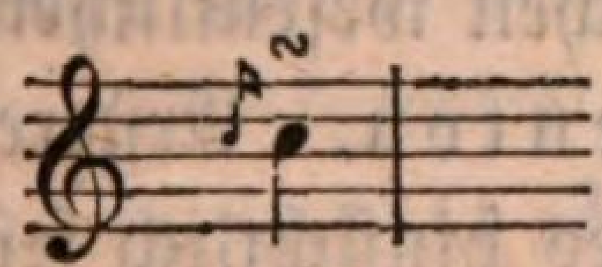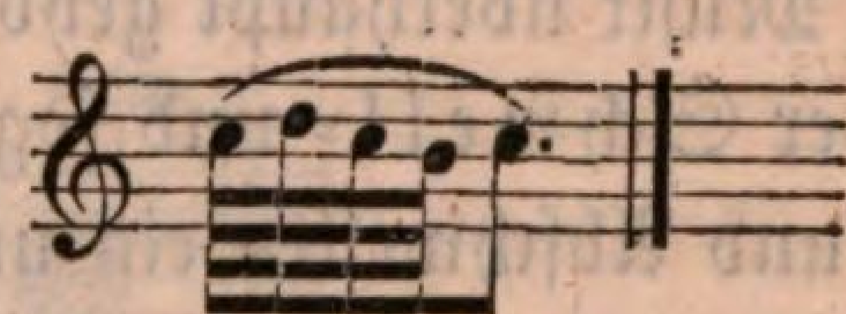


Steht das Zeichen des Doppelschlags nicht über (oder unter) der Hauptnote selbst, sondern etwas weiter rechts von derselben oder über einem Punkte neben der Hauptnote, so wird er auch nicht mit dem Eintritte der Hauptnote, sondern erst etwas später, nachdem diese schon einmal angeschlagen worden ist, doch ebenfalls auf ihrer Grundlage ausgeführt. Also wird z. B.

 gespielt: 
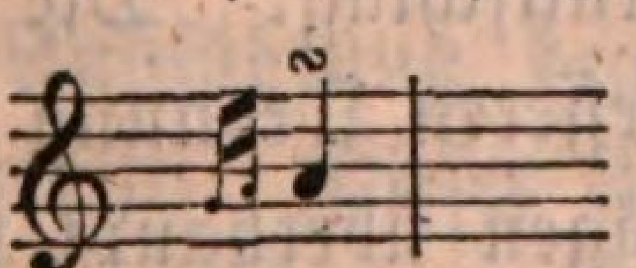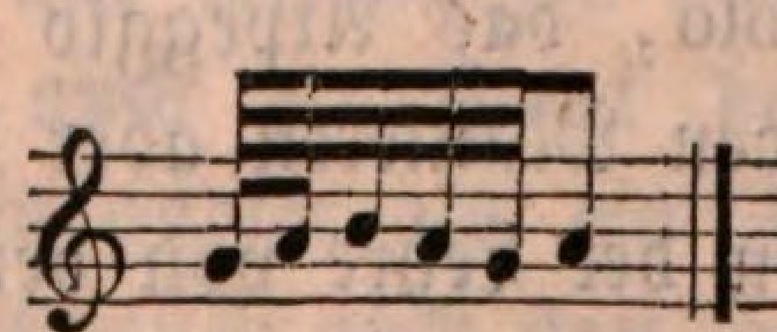
Begreiflich kann ein solch' späterer Eintritt des Doppelschlags nur bei Noten von etwas längerer Zeitgeltung statt haben, obschon die Ausführung der Manier in allen Fällen eine ziemlich schnelle und sehr leichte, gefällige und gebundene bleibt.
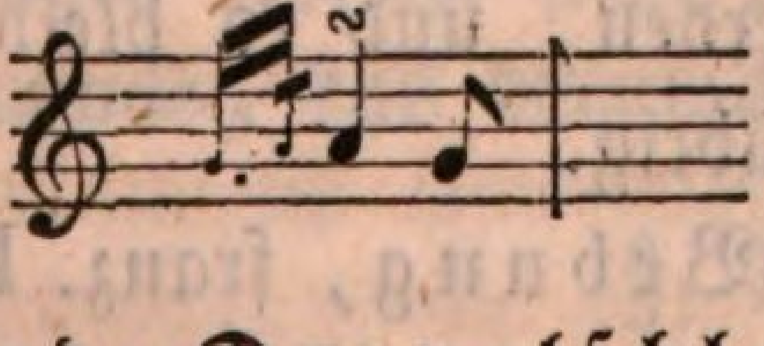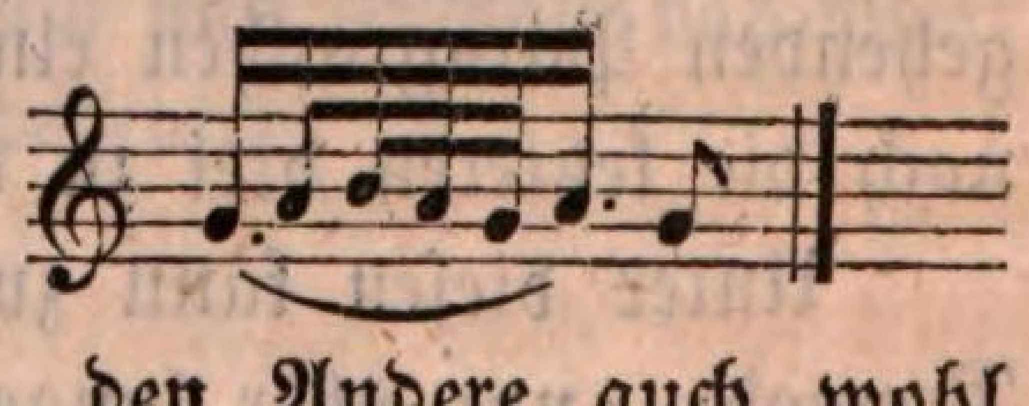
Der geschnellte Doppelschlag oder die Rolle, ital. Groppo, der vorn noch auf der Stufe der Hauptnote selbst einen kurzen Vorschlag erhält, erfordert noch mehr Schnelligkeit und ungleich mehr Schärfe in der Ausführung als der einfache Doppelschlag:

 wird gespielt: 

Im Übrigen ist derselbe dem gemeinen Doppelschlage völlig gleich, so wie auch alle folgende besondere Arten des Doppelschlags bis auf ihr Eigenthümliches die Eigenschaften dieses theilen.
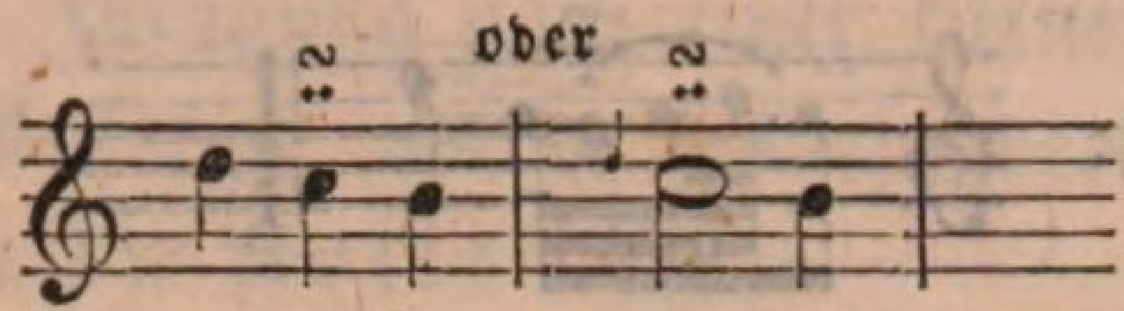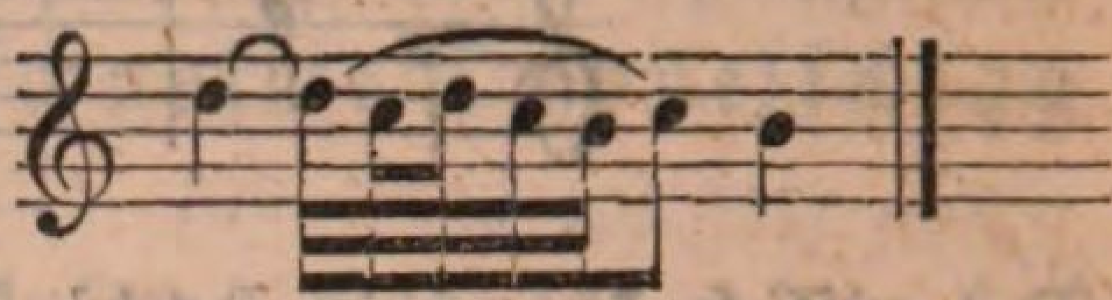
Der Doppelschlag von unten, oder auch der geschleifte oder vermehrte Doppelschlag, der Doppelschlag mit dem Schleifer genannt, bekommt vorn, außer seinen drei Tönen, noch einen Zusatz von zwei Vorschlägen. Diese sind entweder beide unveränderlich kurz oder der erste ist — wie bei dem gewöhnlichen Schleifer — veränderlich lang; und so giebt es einen unveränderlich kurzen und einen veränderlich langen (punktirten) Doppelschlag von unten. Vorzeichnung und Ausführung des ersten ist z. B.

 wird gespielt: 

u. des zweiten z. B.:  wird gespielt: 

Der prallende Doppelschlag endlich, den Andere auch wohl den getrillerten heißen, ist im Grunde nichts Anderes als ein Pralltriller mit einem Nachschlage und wird auch mit dem doppelten Zeichen

eines Pralltrillers und Doppelschlags vorgeschrieben. Die beiden ersten Töne müssen daher in der Ausführung immer äußerst geschwind und mit vieler Schärfe angeschlagen werden, während die beiden folgenden eine etwas längere Dauer und mehr Leichtigkeit bekommen, erstere jedoch auch nicht mehr, als daß für die Hauptnote stets mindestens noch die Hälfte von ihrer ursprünglichen Geltung übrig bleibt. Demnach

wird z. B.  gespielt: 

Dadurch, daß der Doppelschlag (in allen seinen verschiedenen Arten) wie jede andre Manier und Figur in die Zeit seiner Hauptnote fällt, nimmt er dieser auch den ihr eigentlich gebührenden Accent und bekommt somit sein Anfangston stets einen leichten Nachdruck, doch wiederholt sich dieser durch den Ruhepunkt unwillkührlich auf der Hauptnote, so daß deren Erscheinen jederzeit noch vom Ohre wahrgenommen wird.

Anmerkung.

In der Musik überhaupt gehören zu den einfachen wesentlichen Manieren auch noch der Schwell- und sogenannte Glockenton. Ersterer besteht in einem An- und Abschwellen ein und desselben Tones hinsichtlich seiner Klangstärke, und letzterer in einem öfteren Wiederholen dieses An- und Abschwellens auf ein und demselben Tone. Allein da dem Claviere wegen der geringeren Biegsamkeit seiner Tonklänge durchaus nicht möglich ist, einen solchen Vortrag zu erzielen, so glaube ich auch die Lehre von diesen Manieren hier übergehen und sofort mich nun den zusammengesetzten wesentlichen Manieren zuwenden zu können.

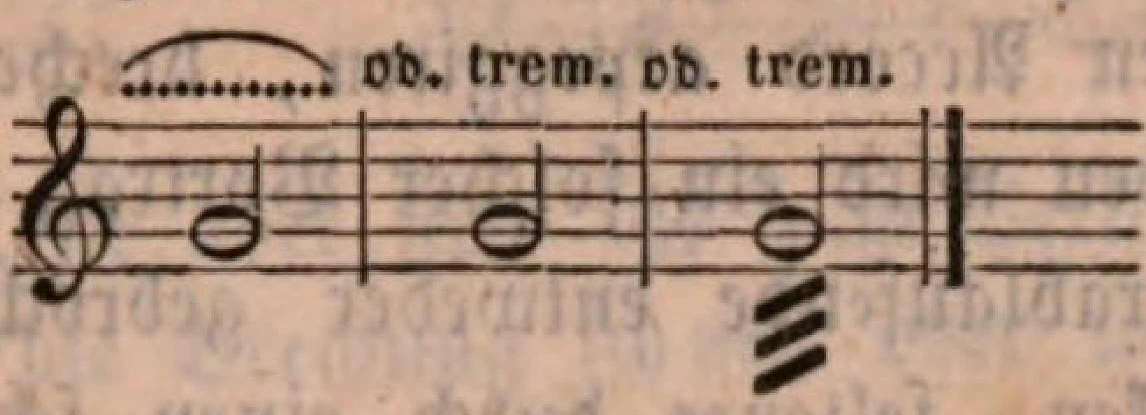
§. 17.

Zusammengesetzte wesentliche Manieren.
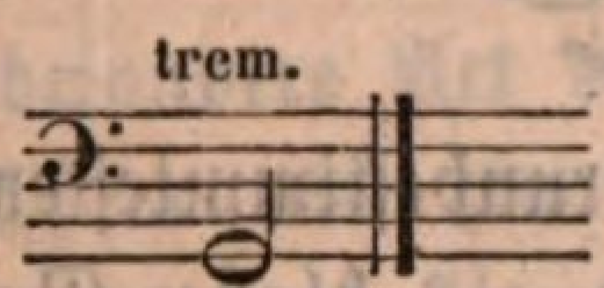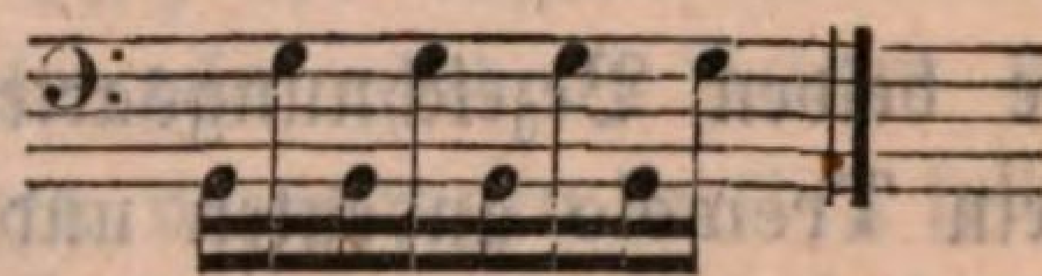
Zu den zusammengesetzten wesentlichen Manieren rechnete ich oben §. 8 den geschnellten und prallenden Doppelschlag, die Bebung oder das Tremolo, das Arpeggio und den Zurückschlag. Die Lehre von den ersteren beiden Manieren aber mußte der besseren Ordnung und Übersicht wegen schon der Lehre von den Doppelschlägen überhaupt im vorhergehenden Paragraphen einverleibt werden, und es bleiben daher hier nur noch die letzteren drei zu betrachten übrig.

Unter diesen kann zunächst die Bebung, franz. Balancement, ital. Tremolo, nur über langen Noten mit gutem Erfolge angebracht werden, und sie besteht hier aus der sehr schnellen öfteren (trommelartigen) Wiederholung ein und derselben Töne während der ganzen Dauer ihrer Geltung.

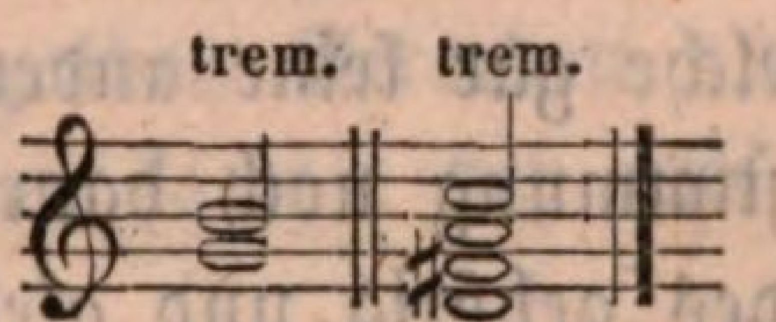
Angezeigt wird sie durch das Wort tremolo (abgek. trem.) oder durch eine Reihe kleiner Punkte über der Note; auch stehen außer dem Worte tremolo auch wohl noch mehrere kurze Geltungsstriche schräg unter oder über den auf solche Weise vorzutragenden Noten, als:
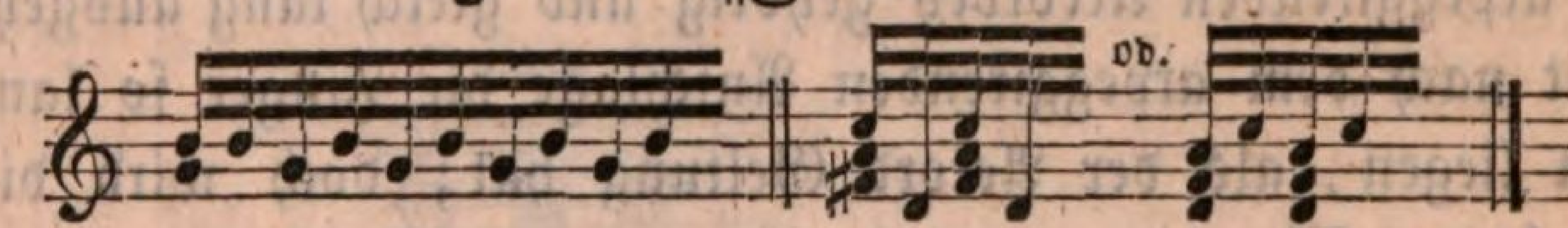


Auf dem Claviere läßt sich diese Manier nur auf folgende Weise ausführen. Bei einstimmigem Spiel lassen wir dabei die Hauptnote schnell mit ihrer Octave öfter und so lange die Hauptnote Geltung hat mit einander abwechseln, so daß also:

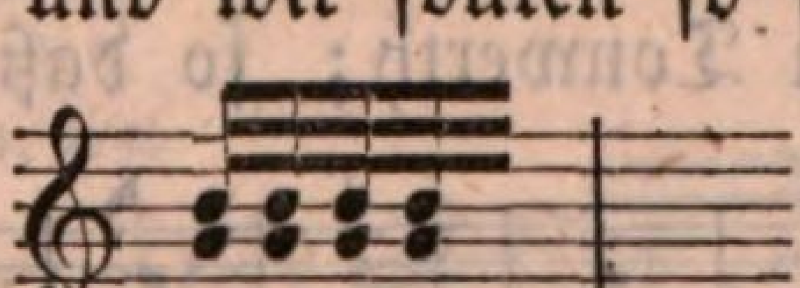
z. B.  gespielt wird: 

und bei zwei= und mehrstimmigem Spiel brechen wir die Stimmen oder den Accord, und lassen so ein Beben und Trommeln unter denselben entstehen, so daß also:

z. B. 

gespielt wird: 

Dazu hebt man in der Regel auch die Dämpfung von den Saiten (das Pedal), wodurch das trommelartige Geräusch und Fortklingen der Töne im gemeinsamen Bande noch vermehrt wird. Genau genommen ist diese Vortragsweise zwar falsch, und wir sollten so spielen:



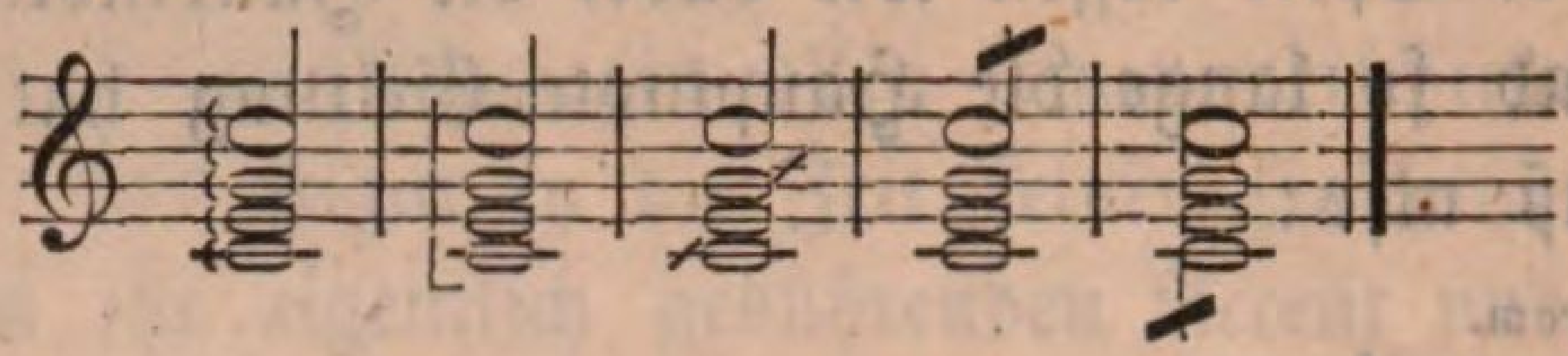
allein das ist auch dem ausgebildetsten Fingermechanismus, die zu baldige Ermüdung abgerechnet, nicht möglich, und wir müssen uns daher mit angegebener Ausführung begnügen, die auch den Zweck der Manier vollkommen erfüllt. Dieser ist nämlich kein andrer als ein Zittern, Sausen, Rauschen der Klänge. Daher steht bisweilen auch statt tremolo das Wort tremante oder tremando, das demnach dasselbe bedeutet.

§. 18.
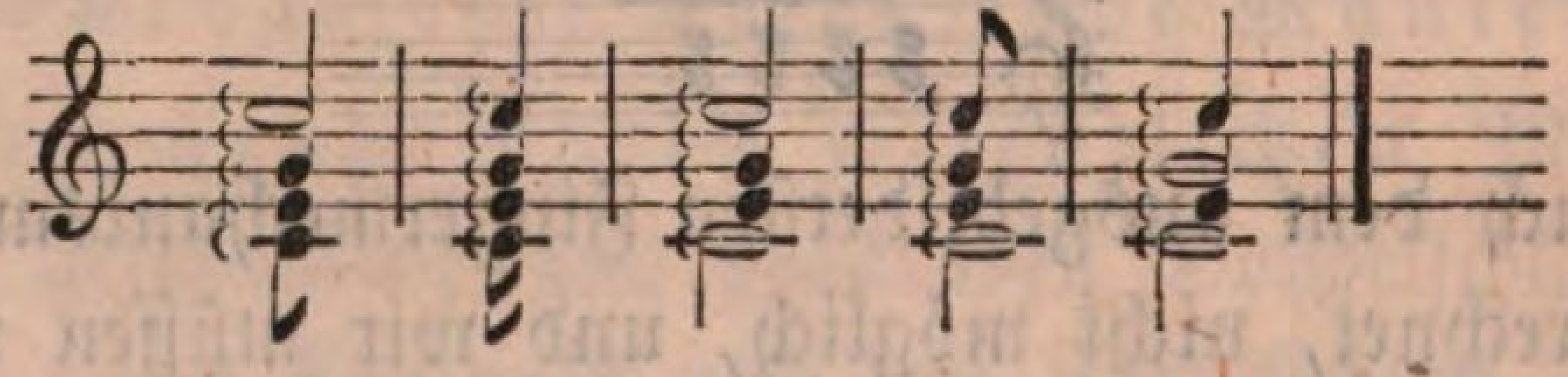
Fortsetzung.

Das Arpeggio (deutsch auch Harpeggio, ausgesprochen Harpeddschjo) ist der Vortrag der Accorde nach Art der Harfe, woher auch der

Name kommt (von arpa-Harfe), also eine solche Spielmanier, wobei die Töne eines Accords nicht gleichzeitig, nicht auf einmal, sondern nach einander angeschlagen werden, wie dies auf der Harfe der Fall ist und in Folge ihrer Construktion und Spielart der Fall seyn muß. Daher auch die Redensarten: einen Accord arpeggiren, brechen, die Harmonie zergliedern. Vorgeschrieben wird ein solcher Vortrag durch eine vor den Accordnoten senkrecht herablaufende entweder gebrochne oder gerade Linie mit einem kleinen Haken, seltener durch einen schrägen Strich durch die Noten des Accords oder unter oder über denselben:
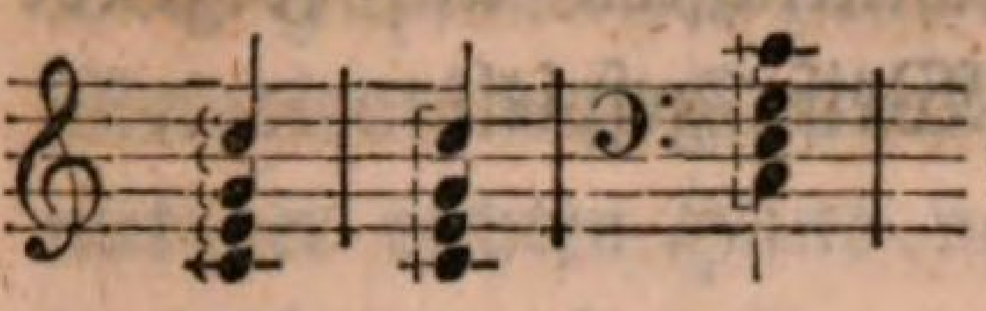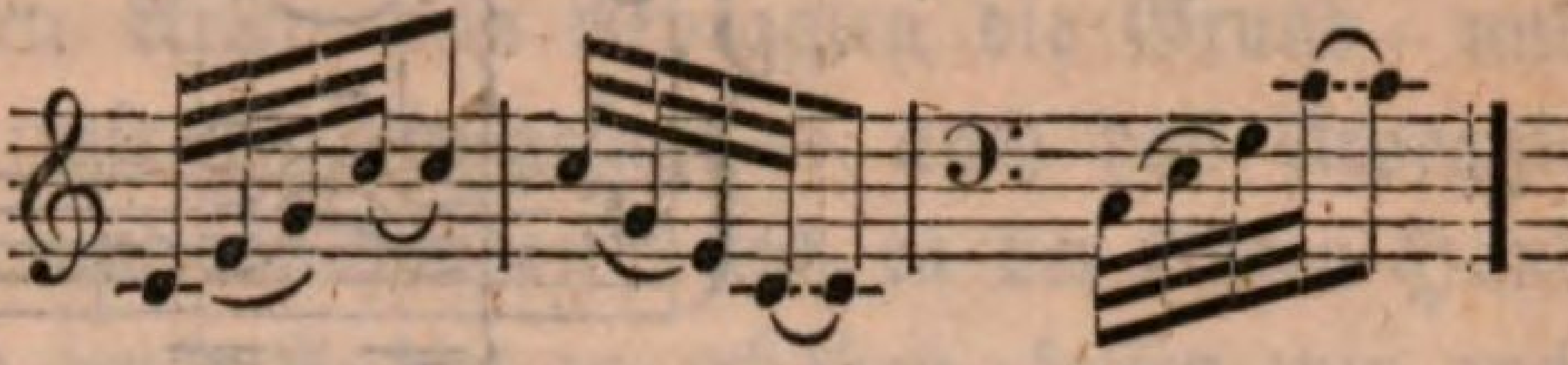


Letztere beiden Bezeichnungsarten sind am allerunbestimmtesten, weil sie auch ein Tremolo andeuten und der Strich auch als bloßer Geltungsstrich angesehen werden kann*). Die dritte Bezeichnungsart ist weniger unbestimmt, da nur das Zeichen des Zusammenschlags hier eine Mehrdeutigkeit veranlaßt; doch bedient man sich mit Recht neuerer Zeit nur der ersteren beiden Zeichen, welche gar keine andere Deutung zulassen. Steht keine andere oder nähere Bestimmung noch daneben, so werden alle Töne eines zu arpeggirenden Accordes gehörig und gleich lang ausgehalten, d. h. man läßt nach dem arpeggirenden Anschlage die Finger so lange auf allen Tasten liegen, als der Accord Geltung hat; doch wird dieses häufig auch durch das Wort tenuto (abgekürzt ten.) ausdrücklich vorgeschrieben und ein schnelles (vorzeitiges) Aufheben der Finger von den Tasten durch das Wort staccato (abgek. stacc.). Weitere nähere Bestimmungen des Vortrags bestehen am häufigsten in einer Verschiedenheit der äußern Notenfigur in Beziehung auf den ungleichen Tonwerth; so daß z. B.

in 

nur die Töne größeren Zeitwerths nach der Notenfigur länger ausgehalten, die übrigen kürzeren aber sogleich nach dem Anschlage wieder verlassen werden. Die Brechung selbst geschieht, um der Wichtigkeit der beiden Außenstimmen willen, in der rechten Hand gewöhnlich von unten nach oben, und in der linken Hand von oben nach unten. Soll das Entgegengesetzte statt haben, so ist dies durch ein Häkchen an dem Ende des

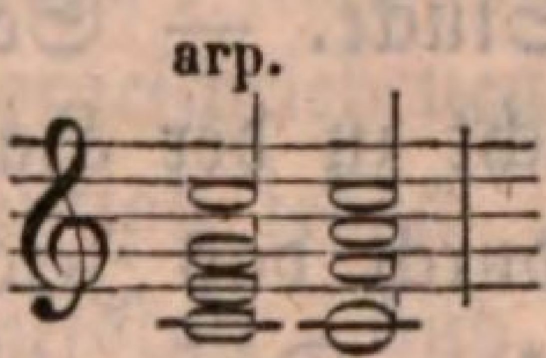
*) Vergl. im zweiten Capitel des ersten allgemeinen Theils die Lehre von den Abkürzungen in der Notenschrift.
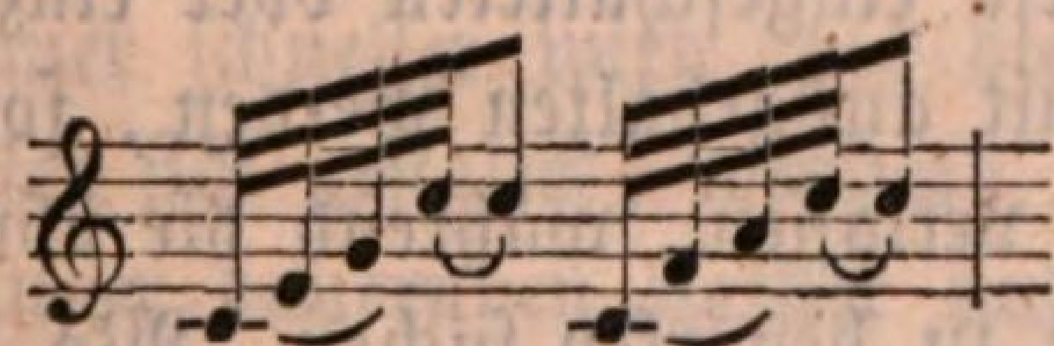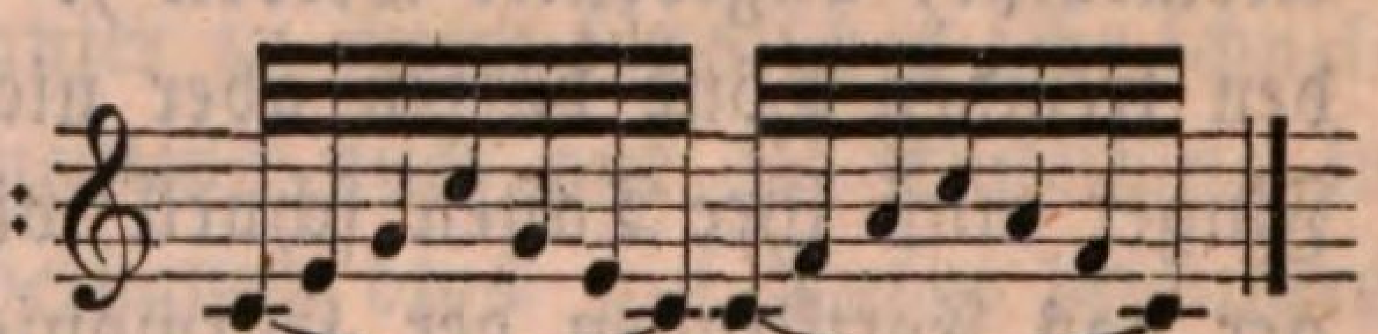
Linienzeichens angedeutet, wo die Brechung ihren Anfang zu nehmen hat. Demnach wird z. B.

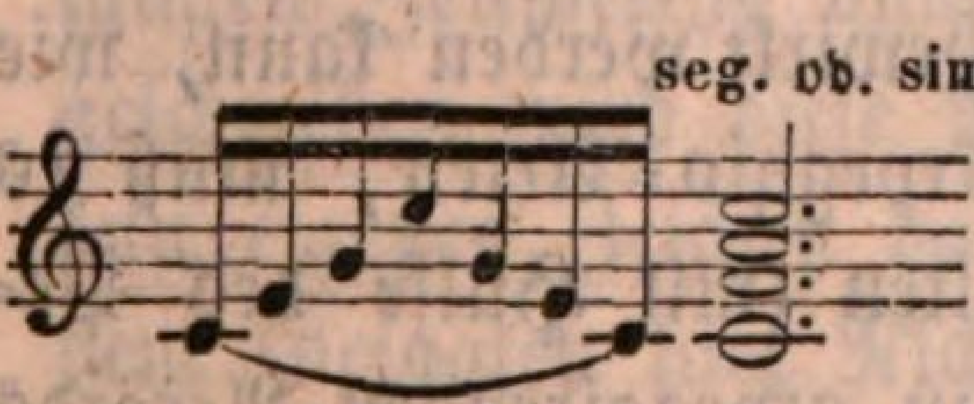
 gespielt: 
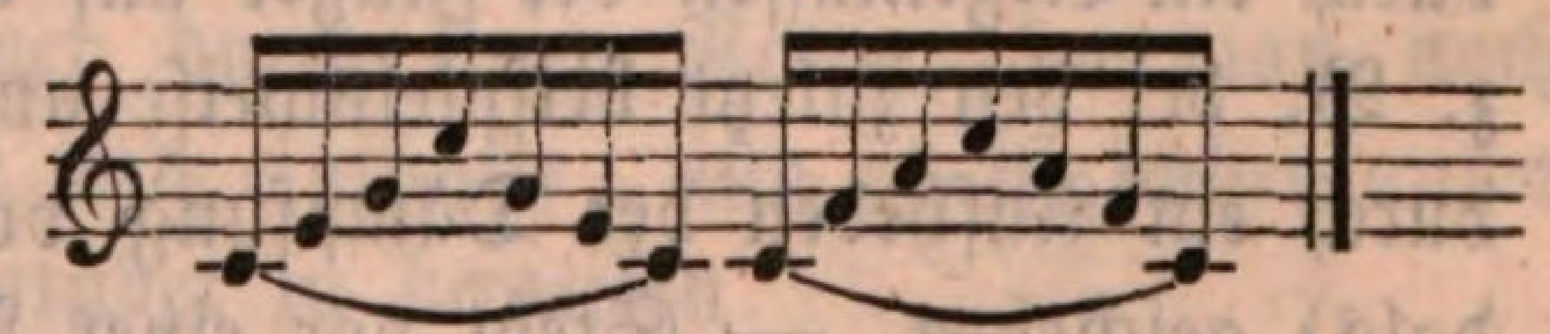
wobei die ersten drei Töne aber stets bis zum Verklingen des letzteren ausgehalten werden. Ob die Brechung schnell oder langsam geschieht, hängt von dem psychischen Charakter des Tonsatzes ab; ist dieser ein munterer, lebhafter, feuriger, so muß das Arpeggiren schnell, gleichsam als würden die Töne (wie auf der Harfe) gerissen, vorgetragen werden, im andern Falle kann es sich bis zum Rollen und Wogen der Töne langsamer gestalten.

Eine besondere Art von Arpeggio ist die, wo dasselbe in der Notenschrift gleichsam als eine Abbreviatur gebraucht wurde. Folgen nämlich mehrere Accorde auf einander, die gebrochen vorgetragen werden sollen, so pflegt entweder nur das Wort arpeggio darüber zu stehen und dann dem Spieler überlassen zu seyn, wie er die Brechung, das arpeggirende Spiel ausführen will, oder es ist bei dem ersten Accorde dieses selbst genau bestimmt und dann bei den folgenden Accorden nur durch ein segue oder simili angegeben, daß diese eben so wie der erste Accord gespielt werden sollen, als:
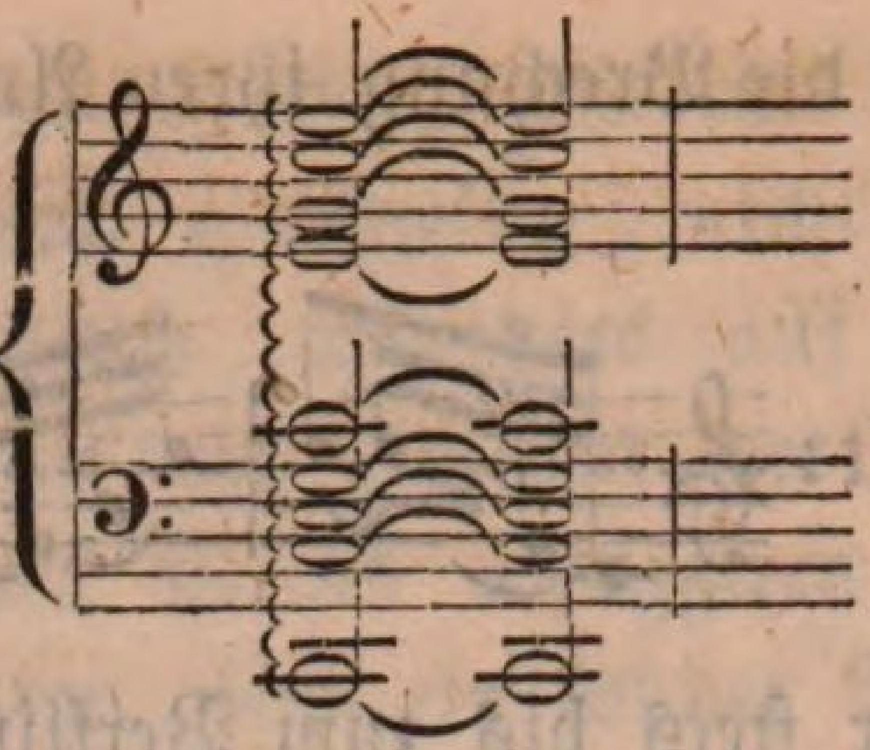


ist gleich:  oder: 

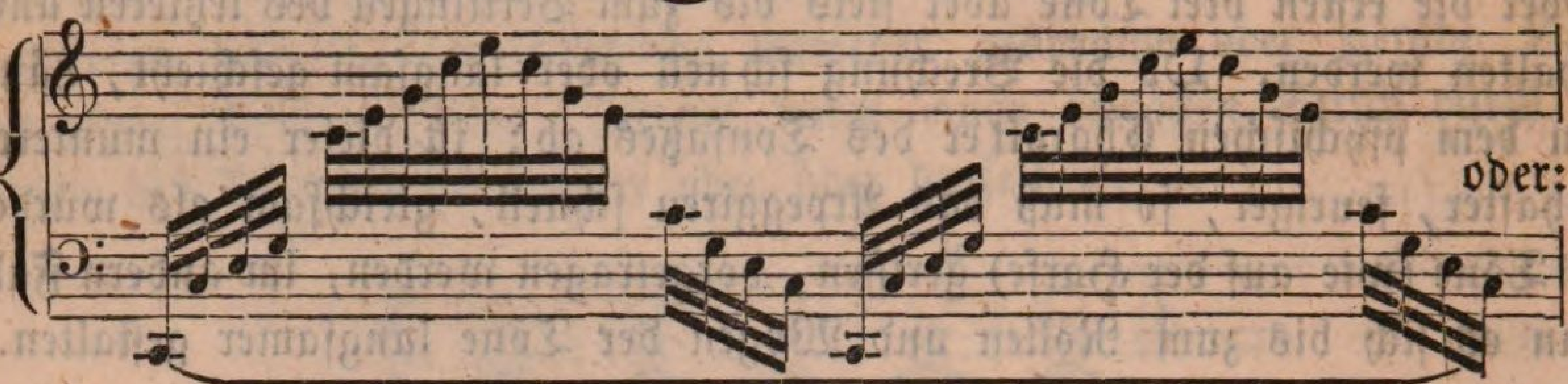


ist gleich: 
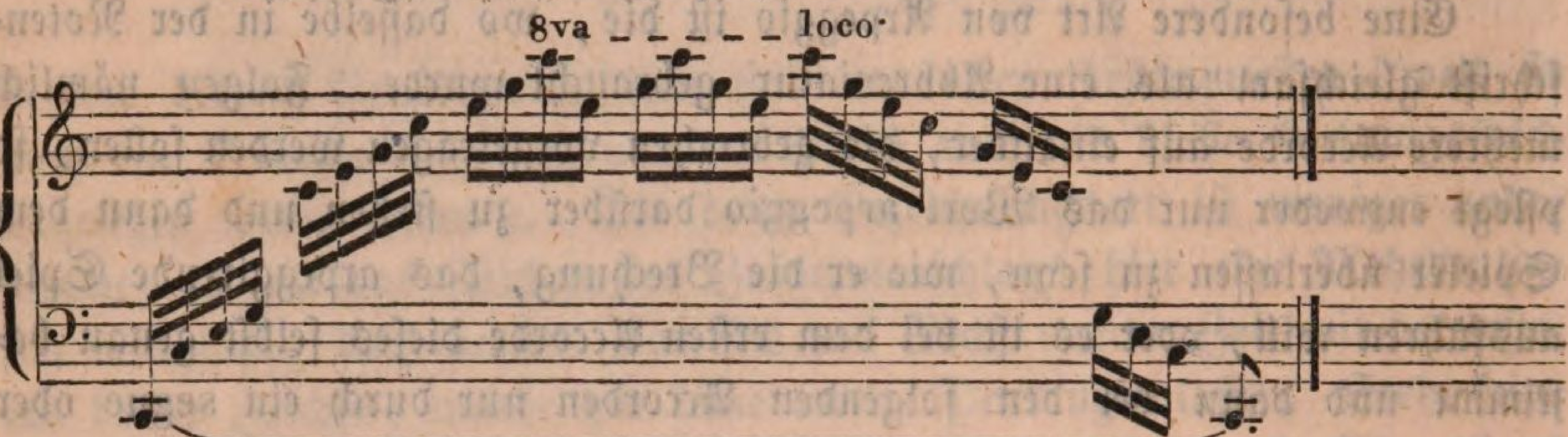
Damit bei Noten sehr langer Gattung, indem das Arpeggiren immer mit ziemlich schneller Folge der Töne zu geschehen hat, nicht zu viel Zeit übrig bleibt und die Finger dann zu lange auf den Tasten ruhen bleiben müssen, wodurch namentlich bei der Folge mehrerer solcher langer Accorde eine unangenehme Stockung im Spiel entstehen würde, pflegt man in solchem Falle die Brechung auch wohl auf die Weise vorzunehmen, daß die Tongränzen des Accords damit überschritten werden und so gewissermaßen mehrere Brechungen des Accordes auf- und abwärts entstehen. So wird z. B. bei langsamem Tempo ein Accord wie dieser:



am schicklichsten auf folgende Weise gespielt:
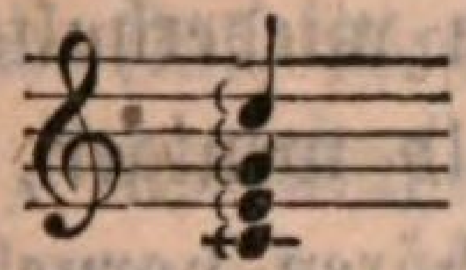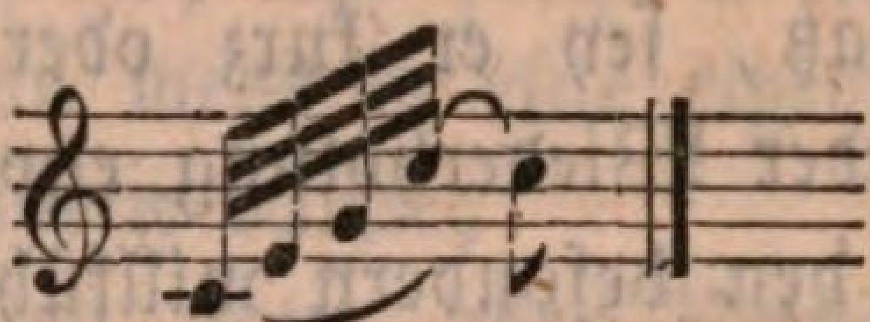


oder:



Auf diese Weise schließen und beginnen besonders neuerer Zeit viele sogenannte moderne und galante Stücke. — Sollen bei geschwind zu brechenden Accorden noch andere, nicht zu der Harmonie gehörende Töne eingeschaltet werden, so muß dies durch das Zeichen des Zusammenschlags (der Acciacatur) angedeutet werden*). Diese eingeschalteten oder einzuschaltenden fremden Töne dürfen aber nicht mit ausgehalten werden, sondern der Finger muß ihre Tasten schnell wieder verlassen, während die übrigen Finger das Fortklingen der Harmonietöne zu bewirken suchen. Wo dies nicht durch ein Liegenlassen der Finger auf den Tasten bewirkt werden kann, wie z. B. bei den zuletzt beispielsweise angeführten Arpeggio-Arten, muß es durch ein Aufheben der Dämpfung von den Saiten (mit Hülfe des Pedals) geschehen. — Steht vor einer Note eines zu arpeggirenden Accords ein Vorschlag oder vielmehr Vorhalt (langer Vorschlag), so müssen die übrigen Töne noch während dessen gebrochen gespielt werden, weil jeder Vorschlag bekanntlich in die Zeit seiner Hauptnote fällt, ohne deshalb bei mehrstimmigem Spiel zugleich einen derartigen Einfluß auch auf die übrigen Töne zu üben, und somit die Hauptnote hier erst mit der je nach ihrem Zeitwerthe folgenden Note zusammentrifft. Bei einem kurzen Vorschlage verhält sich dies ganz anders; derselbe hat eigentlich gar keinen

*) S. oben §. 14.

Werth, und verkürzt die Hauptnote um so wenig, daß die Ausführung des Arpeggio dadurch auf keine Weise verändert oder gestört werden kann. Den Hauptaccent haben bei allen Arten von Arpeggien die Grund- und Melodientöne. Deshalb spielen wir — wie gesagt — auch das Arpeggio mit der rechten Hand von unten und nach oben, und in der linken Hand von oben nach unten. Um nun jenen Accent zu erhöhen, lassen wir auch wohl bei nicht gar lange auszuhaltenden Accorden die Finger dabei gar nicht liegen auf den Tasten außer auf dem Melodie- und Grundtone, und spielen z. B.

 in Wirklichkeit so: 

Sebastian Bach und Mozart waren diejenigen Componisten und Clavierspieler, welche den wirksamsten Gebrauch von dem Arpeggio zu machen verstanden. Nach jenen ist die Manier fast bis zur Übersättigung angewandt worden, und daher oft auch ohne besondere Wirkung, bis zur wirklichen Manierirung.

§. 19.

Fortsetzung.

Der Zurückschlag endlich, ital. Ribattuta, besteht in einer mehrmaligen Abwechselung des vorgeschriebenen Tones mit der darüber liegenden Secunde, wobei der Hauptton jedoch jedesmal einen merklich größeren Zeitwerth erhält als der Hülfston, und wobei die Bewegung nach und nach immer schneller wird, bis die Manier zu einem förmlichen sehr schnellen Triller sich gestaltet, weshalb sie meistens auch nur als Einleitung in einen länger dauernden Triller und überhaupt blos auf Noten besonders langen Zeitwerths angewendet wird und angewendet werden kann. Vorgeschrieben wird diese Manier immer durch kleine Noten, da man noch kein eigenes Zeichen dafür erdachte und einführte, und es ist daher außer dem Gesagten hier Nichts mehr darüber zu bemerken.

§. 20.

Unwesentliche oder willkührliche Manieren.

Unter unwesentlichen oder sogenannten freien, willkührlichen Manieren verstanden wir alle diejenigen*), die nicht von dem Componisten vorgeschrieben, sondern von demselben dem Vortrage, dem freien Willen und Geschmacke des Spielers überlassen zu werden pflegen. Die

*) S. oben §. 6.

Franzosen nennen diese Manieren Broderies. Es zerfallen dieselben, wie die wesentlichen, in zwei Classen, eine allgemeine und eine besondere. Zu den allgemeinen willkührlichen Manieren werden diejenigen freien Veränderungen und Zusätze gezählt, wodurch ein Spieler sein Tonstück oder die eine oder andere Stelle desselben zu verschönern, wirksamer zu machen gedenkt, und welches nun geschehen kann entweder durch freie Anbringung (Hinzufügung) mancher wirklich wesentlicher Manieren, wie wir solche bisher kennen gelernt haben, auch andrer Noten und Töne, wodurch das ganze Spiel sich ausdrucksvoller, weit lebhafter gestaltet, oder dadurch, daß ein Satz, sey er kurz oder lang, kommt er zu wiederholten Malen vor, bei jeder Wiederholung etwas, bald mehr, bald weniger, verändert wird. Zu den besondern willkührlichen Manieren gehören vornehmlich ein zweckmäßiges Zögern und Eilen an gewissen Stellen (ritardando und accelerando), womit sich dann meist auch ein decrescendo und crescendo verbindet, und das freie Verzieren der Fermaten, Cadenzen und sonstigen langen Noten und Ruhepunkte durch sogenannte Läufe, Rouladen u. dgl. In der Singkunst wird dahin auch das sogenannte Mezza voce und Portamento und von den Geige- und Blaseinstrumentisten das sogenannte Durchziehen und Überklingen der Töne, das Flageolet ꝛc. gezählt, welcher verschiedenen Manieren aber das Clavier in Folge der geringen Biegsamkeit seines Tones durchaus nicht fähig ist, und die daher hier auch außerhalb dem Kreise specieller Betrachtung liegen.

§. 21.
Allgemeine willkührliche Manieren.

Welche und welcher Art die allgemeinen willkührlichen Manieren oder die freien Veränderungen und Zusätze, die wir mit einem Tonstück oder einer Stelle desselben vornehmen, sind und seyn mögen, immer kommt es dabei zunächst und hauptsächlich darauf an, daß ihre Wahl und Anordnung mit Einsicht und Geschmack geschieht. Daher darf nur ein schon wirklich ausgebildeter Spieler sich ihrer bedienen, und ich möchte keinem Anfänger oder nur mittelmäßig Geschulten rathen, sich darin zu gefallen, weil der Zweck einer wahren Verschönerung des Tonstücks oder der veränderten Stelle desselben schon aus dem Grunde ihm dabei entgehen muß, daß ihm die Mittel dazu noch nach allen Seiten hin fehlen, und weil er in der Erwerbung dieser Mittel dadurch nur aufgehalten wird, indem diese, solche Erwerbung, unleugbar vorzugsweise auf dem fleißigen, genauen, strengen Einstudiren gegebener Tongestalten beruht. Für jenen, den ausgebildeten Spieler, dann sind es insbesondere drei Fragen, die sich hier zur Beantwortung aufdrängen:

a) **wo** dergleichen willkührliche Manieren sich anbringen lassen? oder — mit andern Worten — was und wo in einem Tonstücke verändert werden kann und darf?

b) **worin** die Veränderungen zu bestehen haben? und

c) **wie** dieselben, die willkührlichen Manieren überhaupt beschaffen seyn müssen?

Ich kann mich hier indessen nur auf kurze Andeutungen in der Beziehung einlassen, da zu einer ausführlichen, erschöpfenden Betrachtung der damit gebotenen Gegenstände der Raum fehlt, und solche überhaupt auch weniger in eine bloße Clavierschule, denn mehr in eine eigentliche Vortragslehre, eine Ästhetik der Tonkunst gehören dürfte.

Was die erste Frage betrifft, so sollten unter allen Umständen und billigerweise nur diejenigen Stellen eines Tonstücks verändert werden, die in der That, so wie sie vorgeschrieben worden sind, zu wenig Unterhaltung und künstlichen Reiz gewähren, was aus verschiedenen Gründen der Fall seyn kann, die mit jenen Stellen zu erkennen dann aber ein sehr richtiges, viel geprüftes und reich geübtes Gefühl voraussetzt. Was die Schule in der Beziehung zu thun vermag, ist einzig der Wink, daß Stellen, melodische oder harmonische Gedanken und Wendungen, welche sich zu oft im Verlaufe eines Tonstücks wiederholen, meist zuletzt an Reiz, weil an Neuheit, verlieren, und daß demnach derartige Wiederholungen hier in der Regel eine schickliche Gelegenheit zur Anwendung sogenannter allgemeiner willkührlicher Manieren, d. h. freier Veränderungen &c. geben dürften. Es liegt in der Natur der Sache, daß in Tonstücken langsameren Tempo's und zärtlichen, gemüthlichen Charakters dergleichen Wiederholungen am leichtesten und somit auch empfindlichsten, weit leichter und empfindlicher als in Tonstücken entgegengesetzten Charakters, wahrgenommen und aufgefaßt werden, und so liegt es denn auch in der Natur der Sache, daß in jenerartigen Tonstücken dergleichen Veränderungen weit häufiger einen schicklichen Platz finden als in dieserartigen, ohne daß damit aber diese ganz und gar davon ausgeschlossen werden könnten. Nur was für sich schon mächtig zum Herzen spricht, das lasse man ohne alle Zuthat, unangetastet. Zur Unzeit wird sonst, wie im Zuviel die an sich auch schönste Verzierung zur Verzerrung.

Die zweite Frage betreffend, eröffnet sich dem umsichtigen Auge ein unermeßliches Feld, und es ist ganz unmöglich, genau und speciell zu bestimmen, worin eine Manier, eine Veränderung für jeden einzelnen Fall oder für alle Fälle zu bestehen hat, die rein der Willkühr, dem freien Willen und der künstlerischen Erfindung des Spielers anheim gegeben ist. Man müßte die Unendlichkeit der möglichen Vorkommnisse und die unzählig ver-

schiedenen Combinationen der Töne berechnen können, um hier auch nur annäherungsweise eine zulängliche Reihe normaler Formen aufstellen zu wollen. Sind die vorgeschriebenen Noten von längerer Dauer oder zu sparsam, so setzt man hinzu, umgiebt sie gleichsam mit reicheren, glänzenderen, reizvolleren Tongruppen, und sind ihrer zu viele, ist ihr Ausdruck überladen, so läßt man hinweg und gestaltet diesen einfacher, faßlicher, wirksamer, oder auch verändert man endlich die vorhandenen Formen und Figuren in andere quantitativ gleiche, aber qualitativ wirksamere, stoßt statt schleift, wechselt die Tonlagen, verkürzt, wo zu lange Noten sind, und verlängert, wo zu kurze Noten stehen rc. rc. — Das ist Alles, was sich in dieser Hinsicht, wenigstens der Regel ähnlich, als Anleitung geben läßt.

Besser sind wir bei der dritten Frage daran, denn, kommt gleich auch hier Vieles auf die eben vorhandenen Umstände an, so ist doch wenigstens möglich, für die allgemeine Charakterfärbung dieser willkührlichen Manieren einen sichern Anhaltspunkt aufzufinden. So bleibt in dieser Beziehung zunächst unumstößliche Bedingung, daß jede Veränderung dem Charakter des Tonstücks, wo und worin sie angebracht wird, angemessen ist, denn der letzte Endzweck derselben darf nie seyn, blos Virtuosität zu zeigen, sondern lediglich Vermehrung und bestimmtere Zeichnung des Ausdrucks. Aus demselben Grunde muß dann ferner jede Veränderung, die wir beim Spiel mit oder in einem Tonstücke vornehmen, auch von Bedeutung und mindestens eben so gut, d. h. ausdrucksvoll und interessant seyn, als die Stelle, welche durch sie verändert wird. Drittens dürfen einerlei Manieren, wären sie an sich auch noch so schön, zu diesen Veränderungen nicht zu oft gebraucht werden, sonst entsteht daraus der große Fehler der Manierirtheit; vielmehr müssen wir in der Art und Weise solcher Veränderungen eine gefällige Abwechselung und wo möglich auch eine Art Gradation (Steigerung) statt haben lassen, wornach die besseren, kräftigeren, glänzenderen und größeren Zusätze und Veränderungen stets bis auf den Schluß, gegen das Ende des Tonstücks aufbewahrt werden, weil im andern Falle die Aufmerksamkeit des Hörers abnehmen, sich schwächen würde, statt ebenfalls sich zu steigern und stets wach zu seyn. Hiernach haben wir in dieser Beziehung Sorge zu tragen, daß sich in die Veränderungen auch nicht etwa etwas Gesuchtes, Gekünsteltes mischt, sondern Alles muß leicht, frei, ungesucht erscheinen. Sollte uns die Ausführung auch noch so viel Mühe und Anstrengung kosten, so sey wenigstens der Schein vom Gegentheile da, und habe auch die Anstrengung Nettigkeit und Ungezwungenheit zur Grundlage. Ein strenges Festhalten an dem Takte, wenigstens im Ganzen und auch bei den weitläuftigeren Manieren dieser

Gattung, versteht sich dabei von selbst; nur deute man diese Regel auch nicht so, als ob nirgends eine Abweichung davon zulässig sey. Ein Zu- und Nachgeben, ein Vorankommen und Nachhinken im Takte, d. h. in der Bewegung, kann am rechten Orte oft mächtige Wirkungen haben, nur im Ganzen, überhaupt darf das Zeitmaß eines Tonstücks oder Tonsatzes nicht durch Veränderungen, als von denen hier die Rede ist, gestört werden. Daß übrigens der Clavierspieler auch nur dann, wo er einzig und allein als Concertist auf seinem Instrumente erscheint, sich dergleichen Veränderungen erlauben darf, und nicht etwa auch, wo er blos als Begleiter des Gesanges oder des Spieles andrer Instrumente wirkt, davon wird im folgenden Capitel, bei Gelegenheit der Lehre von dem accompagnirenden und concertirenden oder Solo-Vortrage die Rede seyn.

§. 22.

Besondere willkührliche Manieren.

Zu den besonderen oder speciellen willkührlichen Manieren zählte ich oben (§. 20) zunächst ein zweckmäßiges Eilen und Zögern oder das accelerando und ritardando, mit dem sich dann gewöhnlich auch noch ein crescendo und decrescendo verbände. Ich darf als bekannt voraussetzen, was diese Ausdrücke bedeuten, und zudem finden dieselben ihre besondere Sinn-Erklärung auch in dem folgenden sechsten Capitel. Beides, das Eilen wie das Zögern in der Bewegung, das Wachsen in der Fülle des Tons wie das Abnehmen darin, ist für unsre Empfindung gleichsam das, was die anziehende und zurückstoßende Kraft des Mondes für das Meer, eine schaffende Kraft der Ebbe und Fluth, und in solchem Sinne muß es auch als verschönernde Manier in der Musik gebraucht werden, denn die Willkührlichkeit, welche sich etwa noch daran knüpft oder daran zu knüpfen scheint, ist bedingt in der rhythmischen Thätigkeit des dem Tonstücke unterliegenden und durch den Vortrag desselben auszudrückenden Gefühls. Daher wird kein Spieler eine dieser Manieren mit der ganzen möglichen Kraft ihrer Wirkung anzuwenden im Stande seyn, der nicht selbst völlig durchdrungen ist von der in der Tondichtung vorherrschenden Empfindung. Alle Grade der Bewegung und Tonkraft können hier bis zu einem gewissen Maße durchgangen werden, mag das crescendo oder decrescendo, das accelerando oder ritardando anfangen, auf welcher Stufe es will. Doch kommt dabei auch Alles an auf Sicherheit im Anschlage und nur wo dieser völlig beherrscht wird von dem Willen und Gefühle des Spielers, erhebt sich im crescendo und accelerando in Wahrheit unsere Seele nach und nach zu einer bis sturmbewegten Thätigkeit, so wie sie in den Gegensätzen wieder nach und nach hinstirbt zu gänzlicher Ruhe.

Das ganze innere und äußere Leben wird umfangen von einem Rhythmus, und so liegt der ganze Ausdruck dieses Lebens auch vornehmlichst in jenen Manieren.

Daß mit dem crescendo stets zugleich ein Eilen in der Bewegung verbunden wäre, weil umgekehrt sich ein accelerando nicht wohl ohne ein, wenn auch noch so geringes crescendo denken läßt, ist nicht geradezu Regel, doch meistens der Fall bei schnelleren Passagen oder Noten von kürzerem Zeitwerthe und bei aufwärts steigenden Läufen, so wie das Umgekehrte wieder statt hat bei den Gegensätzen des decrescendo und ritardando. Aus dem Grunde, weil nicht regelmäßig mit dem crescendo auch ein accelerando verbunden ist, pflegen die Componisten auch, wo eine solche Verbindung statt haben soll und sich solche nicht aus dem Charakter der vorzutragenden Stelle schon von selbst ergiebt, bisweilen die Worte zu schreiben il tempo crescendo, d. h. mit der Kraft des Tones soll zugleich auch das Zeitmaß, die Bewegung nach und nach zunehmen (oder umgekehrt).

Besondere Schwierigkeiten bietet die Ausführung dieser Manieren bei mehrstimmigem Spiel, denn nicht allein daß hier alle Stimmen in gleichem Maße zu- und abzunehmen haben hinsichtlich der Kraft und Bewegung und dies häufig dadurch erschwert seyn kann, daß nicht in allen Stimmen auch gleiche Tonfiguren vorhanden sind, sondern es kann bei solchem Spiel auch vorkommen, daß blos die eine oder andre Stimme, namentlich die Melodie, ein crescendo oder decrescendo auszuführen hat, während die übrigen Stimmen nicht daran Theil nehmen sollen, und dann wird dazu abermals eine Fertigkeit und Selbstständigkeit im Fingermechanismus, wie eine Herrschaft über den Anschlag jedes einzelnen Fingers erfordert, als ohne die glücklichste, sorgfältigste Schule kaum jemals einem Clavierspieler zu erlangen möglich seyn dürfte.

Wo das crescendo und decrescendo sich nur auf wenige Noten oder kürzere Stellen bezieht und von den Componisten vorgeschrieben worden ist, steht statt der Worte häufig das sehr sinnreiche Zeichen $<$ (cresc.) und $>$ (decresc.). Für accelerando und ritardando ist noch kein Zeichen eingeführt worden, und wird daher solches, wo es die Componisten selbst ausdrücklich vorschreiben, jedesmal mit den Worten angedeutet.

Da demnach das Eilen und Zögern ꝛc. im Spiel nicht immer von den Componisten ausdrücklich vorgeschrieben worden, sondern, als freie, willkührliche Manier, auch dem Ermessen des Spielers anheim gegeben ist, so frägt es sich, wo wir im Vortrage dasselbe am schicklichsten anzuwenden vermögen?

Was zur Beantwortung dieser Frage zunächst das Eilen betrifft, so

gehören dahin namentlich alle besonders starke und lebhafte Stellen in Tonstücken heftigen, feurigen Charakters; ferner diejenigen Stellen, in denen ein vorangegangener Gedanke in erhöhtem oder verstärktem Tonmaße wiederholt wird; drittens diejenigen kürzeren oder längeren lebhaften Gedanken, wodurch größre Stellen sanften, ruhigen Charakters als gleichsam Zwischensätze unterbrochen werden; viertens kann auch wohl bei einer Stelle, durch welche unerwartet ein lebhafter Gedanke oder Affekt ausgedrückt wird, ein mäßiges Eilen statt finden; und endlich fünftens ist dies der Fall bei allen sogenannten Steigerungen oder solchen Stellen, in welchen sich ein lebhafter Gedanke oder überhaupt eine lebhafte Tonfigur mehrere Male auf einer immer höheren Tonstufe wiederholt. Das Zögern betreffend, so gehören dahin die Stellen, welche sich durch einen vorzüglich zärtlichen, schmachtenden, traurigen ꝛc. Inhalt vor den übrigen auszeichnen. Eben so trägt man gern die Töne vor gewissen Fermaten nach und nach etwas langsamer vor, gleichsam als erschöpfe sich die Kraft bis zum letzten Hinschwinden und erfordere ihre Wiedererstehung nun längere Ruhe. Auch die Stellen, welche gegen Ende einer Periode oder sonstigen Abtheilung des Tonstücks mit diminuendo, morendo und dergl. bezeichnet sind, fordern zugleich ein allmähliges Abnehmen der Bewegung, obschon jene Ausdrücke sich nur auf ein Abnehmen der Tonkraft beziehen. Ferner kann etwas zögernd vorgetragen werden, ein zwischen zwei stark und lebhaft vorzutragenden Gedanken eingeschobener sanfter, rührender, cantabler ꝛc. Satz; nur nimmt man hierbei die Bewegung nicht erst nach und nach, sondern meist zugleich etwas langsamer. Daher wechselt auch in solchen Tonstücken, in denen zwei Charaktere entgegengesetzter Art musikalisch dargestellt worden sind, fast fortwährend der eilende und zögernde Vortrag, wie z. B. in der Sonate von Ph. E. Bach, die er selbst ein „Gespräch zwischen einem Melancholicus und Sanguinicus“ nannte. Hiernach gehören zu den Stellen, welche etwas anhaltend, zögernd vorgetragen werden können und müssen, die mit kleineren oder größeren Noten angedeuteten und meistens mit senza tempo, ad libitum oder dergleichen überschriebenen, ferner die Übergänge und Einleitungen in Hauptthema's, die Wiederholungen sanfter, ruhiger Gedanken, und endlich diejenigen Stellen, in denen sich eine Figur oder ein Gedanke mehrere Male auf einer immer tiefer liegenden Tonstufe wiederholt, um scheinbar zuletzt unterzugehen in dem Dunkel tieferer Tonklänge.

§. 23.

Fortsetzung.

In Beziehung auf die Verzierung der Fermaten und anderer dergleichen langer Noten oder Ruhepunkte, woraus eben das

entsteht, was wir in einem besondern engen Sinne des Worts auch Cadenz nennen, muß zunächst wohl das Wesen und die Eigenschaft eines solchen Ruhepunktes näher in Betrachtung gezogen werden. —

Die Fermate, italienisch Fermata, deutsch eigentlich Halt, Stillstand, Ruhepunkt, ist eine Unterbrechung oder Aufhaltung der rhythmischen Bewegung, welche in der Notenschrift durch einen Halbkreisbogen, der einen Punkt einschließt und der gewöhnlich Fermate, Aushaltungszeichen, ital. Corona, franz. Couronne genannt wird (𝄐 𝄑), über (oder unter) einer Note oder Pause bezeichnet wird. Ihren Grund hat dieselbe in dem rhythmischen Verhältnisse unsres inneren Gefühlslebens, in welchem eben solche Aufhaltungen statt finden können, wie z. B. bei Staunen, Verwunderung, Schrecken, Entsetzen ꝛc., oder auch in der Form und dem Zwecke des Tonstücks; und so mannigfach nun diese Umstände sind, durch welche die Unterbrechung oder Aufhaltung der rhythmischen Bewegung bedingt werden konnte, eben so mannigfach ist auch die Behandlung der Fermate als musikalischen Kunstmittels. Bald erscheint sie über Noten, bald über Pausen; bald ist sie von längerer, bald von kürzerer Dauer; bald tritt sie plötzlich, bald allmählig vorbereitet ein. Am häufigsten erscheint sie am Schlusse einer Periode, und ihren Vortrag betreffend, so hängt dessen Art von den Umständen ab, unter welchen sie auftritt. Steht sie über einer Pause und nicht auch über der vorhergehenden Note, so ist sie in der Regel eine unvorbereitete, und der vorhergehende Accord oder Ton darf durchaus nicht länger ausgehalten, im Gegentheil muß derselbe noch an seinem Notenwerthe verkürzt werden. Steht sie dagegen über einer Note, so wird der dadurch bezeichnete Ton länger, als sein eigentlicher Notenwerth ist, ausgehalten und dann entweder mit dem folgenden Tone verbunden oder nicht verbunden, welches Erstere gemeiniglich durch eine Ligatur, und das Letztere durch eine Pause zwischen den Noten angedeutet worden ist. Und erfordert die Fermate oder vielmehr die künstlerische Situation, unter welcher sie auftritt, ein längeres Verweilen auf dem Tone oder Accorde, so neigt sich auch von selbst gleichsam das Gefühl zu einer Verzierung, die nun in Läufen, Rouladen und Figuren aller Art bestehen, lang oder kurz, mehr oder weniger brillant seyn kann, vor allen Dingen aber dem Charakter des Tonstücks und der Situation der eben vorzutragenden Stelle selbst genau angemessen und nicht blos ein Vehikel für mühsam angelernte Fingerkunststückchen oder beliebte Alltagsgedanken seyn muß, und welche entweder von dem Spieler selbst erfunden, oder — wie in der Regel neuerer Zeit — von dem Componisten mit kleineren Noten vorgeschrieben wird. Wo dem Spieler eine solche Verzierung überlassen wurde, hüte er sich aber, bei Ruhepunkten, die aus Erschöpfung,

Staunen oder welches dergleichen Gefühle, Vorstellungen und Empfindungen zum Entstehungsgrunde haben, sie anzubringen, und beurtheile zu dem Ende überhaupt sorgfältigst und reiflichst die Beschaffenheit der gegenwärtigen Situation. Vielmals können diese den glänzendsten Tonprunk hier veranlassen, aber eben so oftmals auch jede verzierende Zuthat unbedingt versagen. Ist das Clavier blos ein begleitendes Organ von anderen Stimmen, so versteht es sich von selbst, daß dem Spieler das Recht zu dergleichen Verzierungen fehlt; im andern Falle kommen die verzierten Fermaten und sonstigen dergleichen Ruhepunkte am häufigsten und zweckmäßigsten bei den eigentlichen Schlußcadenzen brillanter oder concertirender Sätze, also im Moment der höchsten Steigerung des Affekts, der Erweckung &c., vor, und daher mögen sie auch wohl den besonderen Namen Cadenzen, Bravourcadenzen, Finalcadenzen &c. erhalten haben. — Ein Weiteres hierüber im folgenden Capitel, bei Gelegenheit der Lehre vom verzierten Vortrage.

Fünftes Capitel.

Dynamik oder die Lehre vom Vortrage auf dem Claviere.

§. 1.

Vortrag überhaupt.

Was in der articulirten Sprache des Verstandes, in der Rede- und Dichtkunst die Declamation, das ist in der Musik, dieser unarticulirten Sprache der Seele, der Vortrag, nämlich die Versinnlichung einer bereits im Geiste vollendeten und meistens auch in der Schrift für das Auge schon dargestellten musikalischen Dichtung mittelst wirklich hörbarer Töne, oder — hierorts insbesondere — das wirkliche Spiel einer in Noten vorgeschriebenen Composition auf dem Claviere, um die darin enthaltenen Ideen, Gedanken und Gefühle auf dem Wege desjenigen unsrer Sinne, mittelst welches allein wir musikalische Aus- und Eindrücke wahrzunehmen vermögen, nämlich des Ohrs, uns selbst oder auch Anderen in Wahrheit mittheilen zu können. Aus dieser umschreibenden Definition des Begriffs Vortrag geht zugleich hervor, welch' großen Antheil derselbe an dem eigentlichen Erkanntwerden des Werths, an dem Wiederempfinden des Inhalts und Charakters einer Composition hat, und wie auf seiner Art und Weise gleichsam das ganze Schicksal dieser für das öffentliche Leben so wie unsere gesammte Theilnahme daran beruht. Das ist's auch, worin der

Componist, der eigentlich schaffende Tonkünstler jedem andern seines Gleichen, dem Dichter wie dem Bildhauer und Maler, weit nachsteht. Ein poetisch verständiger Leser bedarf der Schauspieler und Declamatoren nicht, um die Schönheiten eines Gedichts in ihrer Ganzheit und tiefsten Wesenheit zu genießen, und die Gemälde, Statuen und sonstige Bildwerke stehen zwar nur einmal, aber für immer und Alle da, für jedes Auge und jedes Herz; jedoch die Werke eines Tondichters, eines Componisten erhalten Leben und Wirkung erst durch den Vortrag, den er zudem meist immer einem Zweiten, Dritten, ja oft so unendlich vielen und verschiedenen Spielern überlassen muß. Seine Zeichen auf dem Papiere, womit er die Dichtung für Andere festhalten und dem Auge sichtbar machen wollte, haben nur für den Kenner Werth und Sinn, und nur das Verwirklichen dieser Zeichen in Tönen erst giebt dem Werke Allgemeinheit und von Jedermann erkennbares Leben, Form und Gestalt sammt dem Geiste, der daraus zu athmen hat. Mit allen ihren mannigfachen Beziehungen legt also der Componist die Wahrheit dieser geistig belebten Formen und Gestalten seiner Dichtungen in die Hände des Spielers, und welche unendlich großen und wichtigen Pflichten, Bedingungen rc. daraus für diesen sich ergeben, erhellet von selbst. Nicht allein, daß er, soll das Tonwerk in seiner eigentlichen, seinem ganzen innern und äußern Charakter nach vollkommen wahren Gestalt erscheinen, die Lichtpunkte desselben im Ganzen zu ergreifen, aufzufassen und wiederzugeben hat, sondern auch den ganzen und oft weiten Kreis der im Tonstücke als gleichsam einem Gemälde niedergelegten und entwickelten verschiedenen Abstufungen des Lichts und Schattens, der Perspektive, Gegensätze und Verschmelzungen muß er genau kennen, und dann dieselben eben so auch wieder zu einem Ganzen zu verbinden verstehen, wie sie in der Seele ihres ersten Schöpfers als ein vollkommenes Ganze vereinigt waren: mit einem Worte er muß die fremde Dichtung, die Composition ganz zu seiner eignen zu machen, so ganz und wahr in sich aufzunehmen verstehen, daß es scheint, als gingen die Ideen, Gedanken und Gefühle unmittelbar und zuerst von ihm aus, daß der Hörer wie er selbst gleichsam der Noten vergißt, die da vor ihm liegen oder doch beim Einstudieren vorhanden waren auf dem Pulte. Nur alsdann, nur wenn alles dies der Fall ist, läßt sich auch von dem Vortrage erwarten, daß er ein vollendeter, ein vollkommner werde, denn zu solchem gestaltet sich dieser lediglich in dem Falle, daß der in dem Tonstücke wirklich herrschende Charakter, und nicht etwa auch seinem Ganzen nach blos, sondern selbst bis zu seinen einzelnsten und speciellsten Nuancirungen in einzelnen Stellen und Sätzen herab, auf das Wahrhaftigste, Treueste dadurch ausgedrückt, und so das ganze Spiel in Wahrheit zu einer Sprache der Empfindung, des

Gefühls, ja der gesammten menschlichen Geistigkeit erhoben wird. Das ist sehr wichtig und wesentlich und gestaltet auch die Vortragslehre, wenigstens so weit als dieselbe möglich, zu einem der integrirendsten Theile einer sogenannten Clavierschule, denn hängt demnach alle Wirkung eines Tonstücks vorzüglich von der Art und Weise ab, wie wir es vortragen, so scheint kaum auch Etwas nothwendiger, als daß wir wissen, wie der Vortrag eines Tonstücks zu geschehen hat. Daß aber Jenes der Fall ist, weiß Jeder, dem auch nur einige Erfahrung und Einsicht zur Seite steht. Das an sich schönste, hinsichtlich seiner poetischen Anlage und Durchführung gelungenste Tonwerk kann durch einen schlechten oder auch nur theilweise verfehlten Vortrag durchaus verloren gehen in seiner Wirkung, während ein an sich nur mittelmäßiges Werk durch guten Vortrag das glänzendste Glück macht in seiner Wirkung. Beethovens Cis-Moll-Sonate ist eine der schönsten Clavier-Compositionen, die ich kenne; aber wie Manchen hat sie wohl schon gelangweilt, weil sie schlecht gespielt wurde!? Mozarts B-Dur-Concert dagegen wird kein Verständiger zu den reifsten Arbeiten dieses Meisters rechnen, und dennoch — welche große Theilnahme hat die Composition durch guten Vortrag gefunden?! — Und was dieses Wissen dann betrifft, wie ein Tonstück vorgetragen werden muß, so wird sich die Lehre davon hauptsächlich auf Entwickelung der mancherleien Erfordernisse, Arten und Formen eines guten Vortrags auf dem Claviere zu beschränken haben, welcher mich in Folgendem unterziehend ich zugleich keinen Anstand nehme, Betreff alles Weiteren, was das Studium der schönen Kunst des musikalischen Vortrags angeht, auf mein in der Kriegerschen Buchhandlung zu Cassel kürzlich erschienenes Buch: „Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage in der Musik," als ein solches Buch zu verweisen, in welchem ich glaube zum erstenmale das Ganze dieser sehr schweren und schönen Kunst dergestalt in ein wirkliches Lehrsystem gebracht zu haben, daß, was sich in dieser Kunst in Wahrheit und nur einigermaßen lehren läßt, da so Vieles hier dem Talente, der natürlichen Kunstanlage überlassen werden muß, damit und zwar auf eine diese Anlage erweckende, fördernde und ausbildende Weise erschöpft seyn dürfte.

§. 2.

Allgemeine Erfordernisse eines guten Vortrags auf dem Claviere.

Die „mancherleien Erfordernisse" eines guten Vortrags zunächst angeschaut, so hat sich, der besseren Übersicht wegen, deren Entwickelung (wie auch eigentlich die ganze folgende Lehre) zu theilen in eine allge-

meine und besondere, und hier vorerst bei jener allgemeinen blos stehen bleibend ergiebt sich der zu betrachtende Stoff von selbst aus dem vorhin dargelegten Wesen der Vortragskunst überhaupt. Besteht dieses nämlich im Allgemeinen darin, daß durch den Vortrag die Gefühle, Vorstellungen und Empfindungen, welche von Seiten des Componisten in das Tonstück niedergelegt und durch dasselbe in Tönen dargestellt wurden oder doch dargestellt werden sollten, wirklich zur sinnlichen Wahrnehmung, zur Mitempfindung Anderer gebracht, kurz — ausgedrückt werden, und daß dieses Ausdrücken und Versinnlichen solcher Gefühle 2c. in Tönen um des Wesens und Zwecks unsrer Kunst willen zugleich auch auf eine künstlerisch veredelte, also geschmackvolle Weise geschieht, so werden wir vor allen Dingen auch von einem guten Vortrage überhaupt zu fordern haben, einmal daß er als ein gefühl- und ausdrucksvoller, und zweitens daß er daneben zugleich auch als ein geschmackvoller sich gestaltet.

§. 3.

Fortsetzung.

Der Ausdruck gefühlvoll ist hier zwar sehr relativ; indessen wenn wir von einem gefühlvollen Vortrage oder Spiele auf dem Claviere insbesondere reden, so verstehen wir darunter doch nur, daß sich aus dem Spiele erkennen läßt, einmal wie sehr (viel oder wenig) der Spieler selbst von dem durchdrungen ist, was durch das Tonstück oder den Vortrag hat ausgedrückt werden sollen, und dann wie sehr (viel oder wenig) dieses auszudrücken ihm auch durch allerhand Nüancirungen der Töne in Klang, Tempo und Rhythmus gelingt. Beides läßt sich nicht wohl von einander trennen und bedingt sich gegenseitig. Demnach wird sich ein Tonstück nur dann gefühlvoll vortragen lassen, einmal wenn der Spieler die Gefühle, die durch dasselbe nach dem Willen seines Componisten ausgedrückt werden sollen, ihrem ganzen Umfange, Rhythmus, Ton und Charakter nach genau kennt; dann wenn er dieselben hiernach in eben solchem Umfange auch dergestalt sich zu eigen macht, daß er in jedem Augenblicke, im Ganzen wie bei jeder einzelnen Stelle, selbst warm und rein empfindet, denkt und fühlt, was er jener Kenntniß zu Folge durch sein Spiel ausdrücken soll und will; und drittens wenn er endlich auch die Fähigkeit und mancherleien inneren und äußerlichen Geschicklichkeiten besitzt, die nöthig sind, diese Aufgabe und diesen Willen zu erfüllen.

Den ersten Punkt betreffend, glaube ich, ist ein längeres, öfteres und aufmerksames Anschauen, Prüfen 2c. des Tonstücks, sowohl in seinem Ganzen als hinsichtlich seiner einzelnen Theile, das einzige Mittel, das außer einem angeborenen leichten Auffassungsvermögen für musikalische Bildungen

dazu führen kann, den geistigen Inhalt desselben genau kennen zu lernen, und dadurch zu diesem Ziele gelangt, wird auch bald das Zweite, die wirkliche Aneignung dieses Inhalts auf Seiten des Spielers erfolgen. Freilich setzt die Vollkommenheit solcher Aneignung auch noch eine Geneigtheit des Gemüths für den eben beabsichtigten Seeleneindruck voraus, und da diese Geneigtheit nicht immer und unter allen Umständen gleich sehr vorhanden ist und vorhanden seyn kann, so kommt es, daß wir ein und dasselbe Tonstück heute besser, morgen weniger gut vortragen. Wodurch jedoch auch im Falle eines solchen Widerstreits der ursprünglichen Gemüthsstimmung mit dem geistigen Inhalte des Tonstücks Etwas für das gleichwohlige Gelingen des Vortrags in dieser Beziehung gethan werden kann, ist abermals ein recht aufmerksames, scharfes Betrachten dieses Inhalts. Dadurch geschieht es, daß unwillkührlich unsere Seele die Bilder dieses sich recht lebhaft vergegenwärtigt und so mehr oder weniger sich dafür stimmt. Deshalb sehen wir oft auch Virtuosen, wenn sie in Gesellschaften oder öffentlich ein Tonstück vortragen sollen, einige Minuten vorher verweilen und ihr Auge fest auf das Instrument oder auf das vorliegende Notenblatt geheftet. Ob bewußt oder unbewußt, mit Absicht oder ohne solche dringt das künstlerische Seelenauge in dem Augenblicke tief ein in das, was vorzutragen Aufgabe ist, um das Gemüth, das vorher ganz heterogenen Eindrücken ausgesetzt seyn kann, dafür zu stimmen, wie es nothwendig ist, wenn der Vortrag gelingen, ein wahrer, gefühlvoller seyn soll. Sie sehen und hören in dem Augenblicke gleichsam Nichts, als nur ihre Musik, die sie machen sollen, und dieses gänzliche Vertiefen in deren Gegenstand erhebt diesen auch nach und nach ganz zu ihrem momentanen geistigen Leben.

Und der dritte Punkt endlich führt hiernach auf das, was weiter unten den Inhalt der besonderen Vortragslehre ausmacht, so wie er im Allgemeinen diejenige Bedingung umfaßt, deren Erfüllung sich gleichsam von selbst versteht. Wer die nöthigen Fähigkeiten, geistige und körperliche, Kenntnisse und Geschicklichkeiten nicht besitzt, durch das Spiel des Claviers irgend einen Seelenzustand auszudrücken oder gleichsam tonisch zu malen, der wird niemals ein Tonstück, spielte er es sonst auch mit noch so viel mechanischer Fertigkeit (die übrigens ebenfalls zu jenen Geschicklichkeiten gehört), gefühlvoll vortragen können. Die geistigen dieser Fähigkeiten sind gewissermaßen schon in den vorhergehenden beiden Bedingungen enthalten, und eben dadurch unterscheidet sich der wirkliche Künstler von dem bloßen Dilettanten, daß er diese Fähigkeiten in einem höheren Grade besitzt. Praktisch oder technisch und mechanisch kann ein bloßer Dilettant den Künstler wohl erreichen, ja sogar noch übertreffen, aber er wird dessenunge-

achtet noch nicht dieser, weil ihm die Schärfe des künstlerischen Seelenauges abgeht, weil er nicht so hell und licht die geistigen Bilder in seinem Spiele sieht, auffaßt und wieder für das fremde Auge darstellt. Daher bleibt der vielangefochtene Satz immerhin bestehen, daß Dilettanten, überhaupt fertige Clavierspieler wohl erzogen werden können, der Künstler aber geboren werden muß und nur die Ausbildung seiner natürlichen Anlagen in der Schule zu erhalten vermag.

§. 4.

Fortsetzung.

Um, haben wir uns hiernach und auf angegebene Weise von dem geistigen Inhalte eines Tonstücks vollständig unterrichtet, das Spiel desselben dann in Wahrheit auch ausdrucksvoll zu gestalten, wird es auf folgende drei Punkte ankommen:

a) daß wir wissen, was Alles durch das Clavier und sein Spiel ausgedrückt werden kann;
b) wie oder vielmehr durch welche Mittel dies geschieht, und
c) in welcher Form es zu geschehen hat, um der Bedingung der Wahrheit des Ausdrucks zu genügen oder — wie man auch wohl sagt — den Vortrag in wirkliche Übereinstimmung mit dem Charakter des Vorzutragenden zu bringen.

Anlangend den ersten Punkt, den Gegenstand des Ausdrucks, so glaube ich gehört bis auf geringe Einschränkung dahin unser gesammtes Seelen- und Geistesleben, somit der ganze Kreis von Gefühlen, Affekten und Leidenschaften, die unser Innerstes zu erfüllen und zu bewegen vermögen, und auch, wenigstens in ihrer Ganzheit, die Thätigkeit des Geistes. Demnach muß Jeder, welcher es in der Kunst des schönen Vortrags nur zu einiger Vollkommenheit zu bringen gedenkt, dieses Seelenleben und diese Thätigkeit hinsichtlich ihrer Beschaffenheit und ihrer Bewegungen genau studiren, und wird er dabei stets zurückkommen auf die Thatsache, daß jedes Gefühl rc. seinen eigenen Ton, seinen Rhythmus und Charakter hat, so wird er auch diese drei Beziehungen vorzüglich zum Gegenstande seiner Beobachtung erheben, wobei ihm dann freilich nicht entgehen kann, daß, was die expressive Natur des musikalischen Tones betrifft, eben in dieser Hinsicht das Clavier hinter fast jedem andern Organe unsres Orchesters weit zurücksteht, da der Ton desselben viel zu wenig Mannigfaltigkeit in den Färbungen und viel zu wenig Freiheit in den sogenannten Klangbiegungen zuläßt, als daß wir mit vollkommener Treue alle Regungen der Seele ihrem Tone nach hier auszumalen vermöchten. Aus dem Grunde ist der Clavierspieler Betreff des Gegenstandes seines Ausdrucks hauptsächlich nur

auf die rhythmische Seite desselben verwiesen, und läßt sich auch auf dieser nicht Alles erreichen, was zur Vollständigkeit der tonischen Darstellung nöthig wäre, so bleibt als einziger Ersatz für diesen Nachtheil und Mangel lediglich die lebendigere Beziehung, die dafür das Spiel des Claviers zu dem Denkvermögen zu nehmen vermag. Die wichtigsten Momente für den Claviervortrag sind dem zu Folge blos die Momente des Entstehens, Wachsens und Vergehens eines Gefühls, Affekts oder einer Leidenschaft. Keine Regung unsers Innern lebt urplötzlich auf, sondern stets finden jene drei Momente darin statt, und darnach hat sich also auch unser Vortrag stets zu modificiren. Niemals darf derselbe in einer gleichmäßigen Kraft der Intonation oder des Anschlags fortdauern, sondern er muß überall gewissermaßen das Bild eines Wogens und Wehens an sich tragen, da in diesem Bilde allein der Rhythmus unsrer Gefühlswelt sich offenbart. Freilich tragen je nach ihrer Art, ihrem Charakter die meiste Kraft allezeit die neuen Gefühle, und tritt ein solches ein, was sich allemal durch das Auftreten einer neuen Tonart oder eines neuen Tempogrades bis aufs Unverkennbarste ankündigt, so muß je nach der Art des Gefühls auch eine besondere Modification im Spiele sich bemerklich machen.

Diese Betrachtung führt unmittelbar zu dem zweiten Punkte, den Mitteln des Ausdrucks, welche im Allgemeinen zweierlei Art sind, melodische und harmonische, und im Besondern dann in den verschiedenen Accenten bestehen, von denen aber weiter unten erst, bei Betrachtung der besonderen Erfordernisse eines guten Vortrags, die Rede seyn kann. In Betracht ihrer allgemeinen melodischen und harmonischen Natur versteht es sich von selbst, daß wir die Melodie eines Tonsatzes stets hervorzuheben suchen müssen im Vortrage, mag dieselbe enthalten seyn, wo, in welcher Stimme sie will, denn in die Melodie legt jeder Componist den Hauptausdruck, und die Harmonie dient blos zur helleren Beleuchtung, deutlicheren Färbung und Vervielfältigung dieses, so daß da, wo sie zu einem Kreise mehrerer wirklich selbstständiger Stimmen sich erhebt, wie z. B. in allen sogenannten contrapunktischen oder canonischen Formen, nun auch der Vortrag den Anschein eines durchaus melodischen, d. h. solchen zu nehmen hat, in welchem alle Stimmen unter sich einen gleichstarken Accent bewahren und dann hauptsächlich blos dem Denkvermögen durch die Art ihrer Combination Stoff zur Thätigkeit geben.

Von besonderer Wichtigkeit, weil leitend für die Art des Spiels fast in jedem Augenblicke, ist endlich die dritte Frage nach den Formen des Ausdrucks, und ich will mich deshalb auch — so weit es der Raum gestattet — in eine detaillirtere Betrachtung dabei einlassen, so gewiß es ist, daß diese Formen, haben wir uns eine richtige Anschauung und Vorstellung von

dem auszudrückenden Gegenstande erworben, ziemlich sich von selbst ergeben, indem sich an den Charakter dieses Gegenstandes unmittelbar der Begriff von der Art und Weise seiner äußeren Erscheinung knüpft. Das Große und Erhabene z. B. werden wir auch immer nur durch ein kräftiges, massenhaftes, gewissermaßen breites und großes, d. h. rhythmisch stark accentuirtes, pathetisches Spiel auszudrücken vermögen, das, weil alles Erhabene und Große eine einfach männliche Schönheit ist, zugleich alle buntnaive Verzierung, alles Zierliche und Nette von sich ausschließt, wie dieses dagegen der Ausdruck des Naiven verlangt, das den Ton leicht anzuschlagen heißt und überall Raum zu kleinen, niedlichen Verzierungen läßt, die aber fast keck hervortreten müssen, wie überhaupt hier der Rhythmus einen leichten, kecken Schwung gewinnt. Im Anmuthigen suchen wir durch zarten, weichen Anschlag alle Töne sanft mit einander zu verschmelzen, tragen nirgends einen Accent schwer oder hart auf, sondern lassen im leichten Wiegen und Wogen die Klänge dahin strömen, ohne je überraschen oder durch grelle Gruppirung imponiren zu wollen, und gesellt sich dazu noch eine gewisse Leichtigkeit und Heiterkeit in der rhythmischen Bewegung, nur nicht so keck im Schwunge, wie etwa bei dem Ausdrucke des Naiven; so wird das anmuthige Spiel zugleich ein angenehmes, so wie dieses zu einem eleganten, wenn je Bewegung bei der Zunahme des massigen Ausdrucks zugleich doch auch die höchstmöglichste Präcision und Deutlichkeit in sich bewahrt, so daß das Wohlgefallen, das wir an dem Spiele hatten, nun zu einem um so lebhafteren Interesse sich steigert, je glänzender mit vollkommenster Reinheit und Richtigkeit des Anschlags und der taktischen Accentuation sich dasselbe gestaltet. Das feierliche Spiel kommt dem Ausdrucke des Erhabenen sehr nahe. Einfach, in großen, lang geschlungenen Rhythmen bewegt es sich fort. Ob Kraft oder Ruhe des Tones (des Anschlags) sich außerdem damit verbindet, hängt von dem weiteren innern Charakter des Tonstücks ab, da es eben sowohl sehr laute als stille, ruhige Situationen geben kann, die nebenbei den Charakter des Feierlichen an sich tragen. Verbinden wir mit dem feierlichen Vortrage zugleich eine gewisse Annehmlichkeit und Wohlgefälligkeit, welche die Sinne afficirt und welche sich namentlich durch einen leichten, schwelgenden Anschlag kund giebt, so entsteht das rührende Spiel, in welchem sich die dissonirenden Vorhalte dehnen und ziehen und in welchem Alles langsam, doch zugleich auch leicht vorüber geht, abwechselnd gleichsam mit Freude und Schmerz. Im pathetischen Vortrage hat jeder Ton sein besonderes Gewicht und jede Dissonanz will schärfer hervortreten als je, alle Accente sind schwer und haben gleichsam den sinnlichen Reiz, der sich wiegt auf der allseitigen Ausdauer und Stärke,

breit, groß sind alle Harmonien und wir hüten uns vor allem Eilen und fassen kräftiger dagegen die Tasten, ohne den Wechsel von Licht und Schatten damit zu verwischen. Das Gegentheil hiervon fordert der heitere, scherzhafte Vortrag. Hier muß Alles, Tempo, Anschlag, Accent, kurz, munter, keck seyn. Die Töne müssen gleichsam leichtfertig hingeworfen werden, und wie im pathetischen alle Applicatur mit Bedacht geschah, so scheint hier dieselbe sich weniger um die Regel zu kümmern und nimmt flüchtig und leicht alle Tasten mit sich fort, so daß gleich hellen Blitzen die Töne dem Instrumente entfahren und Licht und Schatten in den schärfsten Gegensätzen sich neben einander berühren. Das Mehr darin führt zu dem eigentlich komischen Vortrage, dem endlich das ernste und ernsthafte Spiel gegenüber steht, ohne im mindesten aber auch nur eine solche Schwierigkeit darzubieten, als beim komischen hundertfach uns entgegentreten, denn hier geschieht Alles, schon wie es die erste Schule lehrt, mit Bedacht und Überlegung, Alles trägt den Stempel des Fleißes und des Studiums an sich, und jeder Ton bewahrt seine in der Notenschrift dem Auge sichtbar gemachte Wichtigkeit. Alles erscheint gesetzt, fest, nicht als ob die Sinne sonderlich dadurch gereizt werden sollen, obschon es geschieht. Alles ist streng gemessen, correkt in dem Mechanismus und correkt in der geistigen Intention, worin überall das komische Spiel das Gegentheil zu erstreben scheint, ohne es indeß wirklich zu erstreben.

§. 5.

Fortsetzung.

Das Geschmackvolle im Vortrage endlich besteht blos in dem ausschließlich Angenehmen oder in der schönen gefälligen Form desselben, ohne auf den charakteristischen Ausdruck sonderliche Rücksicht zu nehmen. Als praktische Kunstleistung nämlich darf sich das Clavierspiel niemals damit genügen, blos das, was der geistige Inhalt des Tonstücks ist, so weit als die Beschaffenheit seines Organs es zuläßt zu einer Art sinnlicher Wahrnehmung zu bringen, sondern es muß dies auch in gefälliger, angenehmer Form oder — mit andern Worten — auf geschmackvolle Weise zugleich thun. Wann nun aber und wie ist dieses der Fall? — Gewiß nur, wenn das Bilden der eben vorhin betrachteten verschiedenen Formen des Ausdrucks in einer eben so treuen als zugleich wohlgefälligen Art und Weise geschieht und wenn die mannigfaltigen Licht- und Schattenbilder einer Composition auf anmuthige Weise in einander verschmolzen werden; doch lehren läßt sich das richtige ästhetische Maß hierin nicht, sondern nur fühlen, und dazu ein gewisser Grad ästhetischer Cultur, wie eine reiche durch

häufiges Anhören anerkannter Meister gewonnene Erfahrung. Und was den Charakter oder die Individualität der in dieser Beziehung sich nach und nach, durch innere oder äußere Einflüsse gebildeten verschiedenen besonderen nationalen Geschmacksrichtungen betrifft, so sind diese nichts Anderes, als was wir gewöhnlich den Styl in der Musik, in dieser überhaupt wie in der Kunst des musikalischen Vortrags insbesondere, nennen, von dem weiter unten die Rede seyn wird.

§. 6.

Concertirender Vortrag.

Bei Erfüllung der im Bisherigen betrachteten allgemeinen Erfordernisse eines guten Vortrags kommt übrigens sehr Viel darauf zugleich an, ob dieser ein wirklich concertirender oder ein blos begleitender ist. Unser Instrument nämlich, das Clavier, kann in Folge seiner früherhin*) beschriebenen Natur sowohl als Solo- wie als Begleitungsinstrument dienen, ohne damit und in einer der beiden Verwendungsweisen seine Eigenschaft als gewissermaßen Repräsentant des gesammten Orchesters zu verlieren oder auch nur zu beschränken. Wird es als Soloinstrument gebraucht, wie meistens und immer, wo es nicht mit noch anderen Instrumenten oder dem Gesange zusammenwirkt, so erscheint sein Spieler auch, einerlei welchen Grad von Fertigkeit er besitzt, als Virtuos und theilt alle Pflichten und alle Rechte eines Solospielers überhaupt. Jene bestehen eben in dem, was wir vorhin als die allgemeinen Erfordernisse kennen lernten, also in der Verwirklichung eines wahrhaft gefühlvollen, ausdrucksvollen und geschmackvollen Spiels; und diese darin, daß er sich zu solcher Verwirklichung rücksichtslos und unbekümmert um welchen andern besondern Zweck oder Umstand jedes Mittels bedienen darf, das er dazu für gut und zweckmäßig erkennt oder erkannt hat. So bald wir allein vor dem Claviere sitzen und durch unser Spiel desselben — wie man sagt — allein Musik machen, die einzigen oder doch vorzugsweisen, hervorragendsten Vermittler zwischen der Composition und den Tönen sind, die in dem Augenblicke gehört und empfunden werden, sind wir auch die einzigen Verantwortlichen für die Richtigkeit, Reinheit und Wahrheit dieser Empfindung und bewegen uns somit in einer Freiheit und künstlerischen Ungebundenheit, die nur begränzt wird von dem Zwecke, der letzten künstlerischen Aufgabe und Bestimmung des Spiels überhaupt, welche — wie bei früherer Gelegenheit bereits erwähnt — nun nicht etwa blos darin besteht, daß wir die Noten, die da auf dem Papiere stehen, nach allen Regeln des Rhythmus und der Semiotik zur Wahrnehmung bringen, sondern auch darin, daß

*) Man sehe die Einleitung.

wir den dem Tonstücke inschlummernden Geist offenbaren und auf dem Wege der sinnlichen Wahrnehmung der Empfindung entgegenführen. Dazu gehört freilich zunächst auch, und wie wir weiter unten noch näher erfahren werden, daß wir sämmtliche Noten, und wären sie in noch so schwieriger Combination zusammengestellt, mit Reinheit, Leichtigkeit und größter Genauigkeit vorzutragen und auszuführen vermögen, aber die Hauptsache dabei bleibt doch, daß wir jenen Geist selbst zu erkennen, dann in uns aufzunehmen und hiernach endlich in den gespielten oder zu spielenden Tönen wiederzugeben verstehen. Und in sofern die Notenschrift für sich in dieser Beziehung eine nur sehr dürftige Anleitung giebt, jeder Componist auch sein Darstellungsobjekt nur in den allgemeinsten und allerersten Grundzügen auf dem Papiere festzuhalten vermag, — in sofern muß denn von Seiten des Spielers gar Manches aus der Fülle seiner Fantasie hinzugethan werden, was die Vollendung des musikalischen Gemäldes erfordert und was dann seinen Vortrag aber auch zu einem solch' freien erhebt, wie ihn kein anderer Spieler, der nicht, wie der Clavierspieler, allein an der ganzen Ton- oder vielmehr Musikgestaltung Theil hat, ansprechen kann und darf. Im Augenblicke solchen Alleinspiels, oder wo unser Clavier doch das eigentlich concertirende Instrument ist, dürfen wir uns Zusätze und Veränderungen*) aller Art erlauben, wenn anders sie nur zur wirklichen Verschönerung des Tonsatzes beitragen, und dürfen Tempo, Rhythmus, und was dahin gehört, ordnen, modificiren, ändern, wie wir wollen, wenn anders in Wahrheit nur ausgedrückt wird durch unsern Vortrag, was dadurch nach dem Willen des Componisten des Tonstücks, das wir eben vortragen, ausgedrückt werden sollte. Daher freilich auch der verschiedene Eindruck, den ein und dasselbe Tonstück zu bewirken im Stande ist, je nachdem es nämlich von einem Spieler vorgetragen wird, der mehr oder weniger versteht, ihm diejenigen Färbungen zu verleihen, welche nothwendig sind, eine solch' vollkommene Wahrheit des Ausdrucks zu erreichen. Je vollkommner die geistige Kraft und künstlerische Ausbildung des Spielers, je feiner, gebildeter und erfahrner sein Geschmack und je freier seine Herrschaft über das darzustellende Objekt und alle darstellenden Mittel, desto vollkommner, kräftiger, runder, tiefer und dauernder auch der Ausdruck. Übrigens darf sich eine solche Freiheit und Selbstständigkeit in der Darstellung, wie uns demnach zusteht, wenn wir allein spielen oder wenn wir in der gesammten musikalischen Leistung doch die vorherrschendste, wesentlichste Person mit unserm Instrumente sind, gleichwohl nicht so weit erstrecken, daß sie eine völlige Vernichtung dessen, was der Componist in dem eben vorzutragenden Tonstücke durch Noten vorgeschrieben hat, zur Folge hätte, sondern nur

*) S. im vorhergehenden Capitel die Lehre von den willkührlichen Manieren.

die Art und Weise, wie das Vorgeschriebene zur Erscheinung kommen, ausgeführt werden soll, ob z. B. einfach, wie es dasteht, oder etwas mehr oder weniger verziert, ob mit zunehmendem oder abnehmendem Tempo, ob schwach oder stark, gestoßen oder getragen 2c., — nur dieses zieht sie in ihr Bereich, und nur in diesem Sinne gehört uns beim Solospiel das Tonstück, das wir eben vortragen, als Eigenthum an, jedoch in dem Sinne auch so weit, daß dem Hörer gar nicht der Gedanke an ein fremdes Gut dabei kommen darf und daß wir, ist unser Vortrag ein vollkommner, selbst auch gleichsam diesen Gedanken verlieren und meinen, ein Eigenes wiederzugeben in den Tönen, die dessenungeachtet uns, von einem Andern zuerst erdacht, vorgeschrieben wurden.

§. 7.
Begleitender Vortrag.

Anders verhält sich dies Alles, wo unser Spiel ein blos **begleitendes** ist, sobald wir einer anderen Solostimme, sei sie eine Gesang- oder eine Instrumentalstimme, wie man gewöhnlich sagt blos (harmonisch) **accompagniren**. Hier sollen wir jene Solostimme blos unterstützen in ihrem Ausdrucke und durch eine gemeiniglich harmonische Beigabe gleichsam zu heben und zu verherrlichen suchen. Daher sind wir denn auch ganz abhängig von derselben und dürfen nie über sie herrschen oder gleichsam befehlen wollen, sondern haben immer nur ehrerbietig neben und hinter ihr herzugehen, zu thun, was sie will, und uns nur da enger an sie anzuschließen, wo sie uns gestattet, ihren Nüancirungen als ein seelenvoller Nachhall zu folgen. Alle frühere Freiheit und Selbstständigkeit hört hier auf, und an ihre Statt tritt ein doppeltes Beherrschtwerden, von Seiten der vorgeschriebenen Note und von Seiten der Solostimme, die wir begleiten. Jeder sogenannten freien Verzierung haben wir hier uns streng zu enthalten und keine Note mehr und keine weniger dürfen wir spielen, als da vorgeschrieben worden sind. Dazu müssen wir hinsichtlich der Accentuation und Kraft des Anschlags stets noch hinter der Solostimme zurückbleiben, so zu sagen **unter** ihr schweben, und wo sie eilt oder nachläßt in der Bewegung, müssen wir ihr genau und willig folgen, ohne indessen über Gebühr unser rhythmisches Maß zu verlassen. Dessenungeachtet bleibt in anderer Hinsicht die Art unseres Spiels hier stets eine dem Solovortrage entgegengesetzte, so daß z. B., wo dieser ein gebundener ist, wir die Töne staccato anschlagen, und umgekehrt, denn eben in diesem Gegensatze liegt eins der kräftigsten Mittel zur Erreichung des Eingangs erwähnten Zwecks der Begleitung, der Hebung und Verherrlichung des Ausdrucks. Ausnahmen von dieser und den vorangehenden Regeln sind von den Componisten

allemal ausdrücklich durch das eine oder andere semiotische Mittel angemerkt worden, und der Accompagnist kann deshalb in solchen nicht fehlen, wenn er nur die allgemeine Regel, jederzeit sich genau an die Vorschriften des Componisten zu halten, befolgt. Darin auch besteht sein Talent und seine schwere Kunst, daß er den Absichten des Componisten und zugleich dem Willen, den mannigfachen Nüancirungen des Solovortrags überall genügt, daß er dort und hier willig folgt, hier treu anschmiegend dort gleichwohl die Richtigkeit des Ausdrucks nie aus den Augen läßt. Nur durch ein tiefes Eindringen in den Sinn und Charakter des Tonstücks ist das möglich. Wo der Accompagnist einigermaßen den damit überall ihm angelegten Fesseln entgeht und gleichsam freier, selbstständiger athmen darf und kann, ist einzig in den sogenannten Zwischensätzen oder Ritornellen, d. h. in denjenigen Stellen, wo die Hauptstimme schweigt, und die Begleitung entweder den vorhergegangenen Gedanken dieser durch ein Nachspiel vollständiger schließt oder den folgenden Gedanken derselben durch ein Vorspiel vorbereitet, oder auch beide Zwecke durch selbstständiges Zwischenspiel verbindet. Hier allein tritt die Begleitung etwas selbstherrschend auf, kann freier und selbstständiger und daher im Sinne derjenigen Intentionen sich bewegen und gebehrden, welche ihr vorzugsweise von dem Charakter des Tonstücks eingegeben wurden.

§. 8.

Besondere Erfordernisse eines guten Vortrags auf dem Claviere.

Im Allgemeinen bestand die Schönheit des Clavier-Vortrags darin, daß er in jeder seiner beiden Hauptsphären, bestehe er im wirklichen Solo- oder im blos begleitenden Spiele, ein eben so gefühl- als ausdrucks- und geschmackvoller ist. Um aber zu einem solchen sich gestalten zu können, bedarf es außer den *allgemeinen* Bedingungen, auf welchen jene Eigenschaften an und für sich beruhen und die in dem Bisherigen so viel und weit als nöthig und hier möglich entwickelt wurden, auch im Besondern noch, einmal daß der Spieler diejenige *praktische Fertigkeit* besitzt, welche nöthig ist, irgend ein Tonstück bis zu einem gewissen Grade von Vollendung auf dem Claviere vortragen zu können, und zweitens daß, wenn diese Fertigkeit vorhanden, das Spiel selbst dann auch mit der gehörigen und nöthigen *Deutlichkeit* geschieht.

§. 9.

Praktische Fertigkeit.

Die praktische Fertigkeit für sich, die in einer durch Übung erlangten außergewöhnlichen Leichtigkeit im Gebrauche der Finger ꝛc. beim Spiele und

behufs dessen besteht und die daher auch wohl schlechtweg nur die Fingerfertigkeit oder Geläufigkeit genannt zu werden pflegt, — diese Fertigkeit für sich wieder beruht einmal auf der vollständigsten Kenntniß der musikalischen Noten-, Zeichen- und Zifferschrift, zweitens auf der vollständigsten Kenntniß und richtigsten Anordnung der Applicatur, und drittens auf einem richtigen, d. h. kunst- und zweckmäßigen Anschlage, wie der technischen Behandlung des Instruments überhaupt. Alle diese Gegenstände sind bereits im zweiten Capitel des ersten oder allgemeinen und im ersten und zweiten Capitel dieses zweiten oder speciellen Theils so weit als für den Clavierspieler nothwendig abgehandelt worden, und ich kann mich daher, bis auf den Gebehrdenausdruck beim Spiele, der nachgehends insbesondere in Betrachtung kommen soll, in Beziehung auf den Hauptgegenstand kurz fassen.

Vorhanden muß diese praktische Fertigkeit seyn, um ein Tonstück gut vortragen zu können, bis zum möglichst vollendeten Grade, so daß wir jederzeit noch ungleich mehr technische Kräfte besitzen als wir eben gebrauchen, denn anders läßt sich die Leichtigkeit und die Ungezwungenheit des Spiels nicht erreichen, welche unerläßlich von jeder nur einigermaßen ansprechenden Schönheit des Vortrags vorausgesetzt werden. Daher sollte kein Clavierspieler eher an einen wirklich guten Vortrag eines Tonstücks denken, bis er über den Mechanismus desselben so vollkommen Herr ist, daß er erforderlichen Falls noch größere Schwierigkeiten auszuführen im Stande wäre. Ehe dies nicht der Fall, sollte alles Spiel nur als Schulübung, nicht als wirkliche Leistung betrachtet und behandelt werden. Ist doch das auch die Klippe, woran die meisten Clavierspieler, wenn sie vor Andern sich hören lassen, scheitern, indem sie Stücke dazu wählen, denen sie hinsichtlich der Fingerfertigkeit entweder noch nicht gewachsen sind, oder deren Executirung ihnen doch die größte und alle andere Aufmerksamkeit verhindernde Anstrengung kostet. Es rührt dies daher, weil sehr viele Spieler, Virtuosen und Dilettanten, der Meinung huldigen, als bestehe ihre Aufgabe, ihr Ansehn und Ruhm hauptsächlich nur in der Überwindung großer technischer Schwierigkeiten. Wäre das der Fall, so wäre die ganze Kunst des Clavierspiels Nichts als ein Handwerk, weil Nichts als ein Mechanismus, den anzulernen bei einigem Fleiße ziemlich Jedem möglich seyn dürfte. Die Fertigkeit ist nur ein Mittel zum Zwecke, und muß als solches Mittel allerdings jederzeit bis zum vollkommen ausreichenden Maße vorhanden seyn, aber während des Genusses des Spiels ganz außer Betracht kommen. Zwischen ihr und der eigentlichen Kunst des Clavierspiels besteht ohngefähr dasselbe Verhältniß als zwischen der Behandlung der Farbstoffe und einem Gemälde. Der Maler hat jene bis zur

höchsten Vollkommenheit sich zu eigen zu machen, um schön malen zu können, aber seine Aufgabe besteht nur in der ausdrucksvollen Verwendung der Farbstoffe. Demnach bleibe das Streben des Clavierspielers bei seinen Übungen immerhin zugleich darauf gerichtet, wo möglich einen noch immer höheren Grad von praktischer oder technischer Fertigkeit sich zu erwerben, und richte namentlich auch der Unterricht darauf sein stetes Augenmerk; indessen sobald er ein Tonstück gut vortragen, sobald er durch ein ausdrucks- und geschmackvolles Spiel sich oder Andere unterhalten will, wähle er allezeit nur solche Tonstücke, bei denen sich der Vorrath seiner technischen Kräfte noch bei Weitem nicht erschöpft, damit sein Spiel mit derjenigen Leichtigkeit und Ungezwungenheit, so scheinbar anstrengungslos geschehen kann, als die hauptsächlichsten Eigenschaften des gefühlvollen Ausdrucks und des Geschmacks nothwendig von allem künstlerischen Vortrage fordern.

§. 10.

Gebehrdenausdruck beim Clavierspiel.

Wenn man sagt, daß auch die Gebehrden des Clavierspielers Theil nehmen sollen an seinem Ausdrucke, so kann füglich wohl nur eine passive Theilnahme darunter verstanden werden, und auch diese Passivität hat sich zum Höchsten nur in demjenigen Gebehrden- und Mienenspiel auszusprechen, dessen unser Auge an und für sich fähig ist, denn eine wirklich active Theilnahme würde — wie leider mehrfache Erfahrungen lehren — unverhinderlich zur Grimasse führen und wäre gerade das Gegentheil von der Ruhe, in welcher jeder ausübende Künstler seinen Ausdruck beherrschen soll und welche wir namentlich von der anständigen Körperhaltung des Clavierspielers insbesondere fordern*). Das freundlichst zurecht gelegte Gesicht bei zierlich gebauten Cadenzen oder dergleichen wirkt auf gleiche Weise wie die gehobene oder verschrobene Schulter bei schwierigen Stellen, das Nicken, Schütteln, Werfen des Hauptes, das Ausspreizen der Arme, Ellenbogen und Hände ꝛc., d. h. es macht im wahren Sinne des Wortes dem Hörer Spaß, oder erregt es besten Falls Mitleiden und Bedauern bei ihm wegen der sichtlichen Überanstrengung, beide Eindrücke aber sind die feindlichsten Gegensätze von dem eigentlichen und schönen Kunstausdrucke. Auch wenn die Leidenschaft lärmt und tobt im Innern, müssen wir äußerlich beim Spiele ruhig scheinen und nur in den Tönen selbst jenes Lärmen und Toben seinen Wiederhall finden lassen. Der vollkommen ausdrucksvolle, wirklich schöne Vortrag setzt ein Versinken in sich

*) S. im ersten Capitel dieses Theils die Lehre von dieser Haltung.

selbst, ein Zurückziehen aus aller Außenwelt voraus, und so darf dieses Äußere denn auch blos eine passive Gestalt annehmen, die sich kund giebt lediglich in der Ruhe.

Der Clavierspieler ist Musiker, nicht Mime, und nicht das Gebehrdenspiel, sondern lediglich die Töne seines Instruments sind ihm Mittel und Stoff zum Ausdrucke. Blos sein Auge, als der unmittelbarste Spiegel der Seele, und die mit dessen Bewegungen in unmittelbarster Verbindung stehenden Gesichtstheile mögen und dürfen verkünden zugleich, was in seinem Innern vorgeht, und so gewissermaßen einen sichtbaren Commentar liefern zu dem blos tönenden wortlosen Texte. Hier allein möge und darf er Freude haben oder Trauer hegen, mag und darf er Haß oder Liebe ausdrücken, flehen, drohen, schmeicheln, kurz leicht andeutend zeigen zugleich Alles, was er empfindet und was der Sinn seiner Töne ist oder seyn soll, und in der That wird eine solche Gebehrdentheilnahme oft auch von unbeschreiblicher, unberechenbarer Wirkung seyn und daher nicht selten selbst nothwendig erscheinen, denn wir Menschen begnügen uns einmal nicht mit der Befriedigung blos einen Sinnes, sondern unwillkührlich gesellt sich zu diesem auch noch das Verlangen eines andern, das, ebenfalls befriedigt, den Eindruck auf jenen dann tausendfach erhöht und vertieft. Weiter aber schweige des Clavierspielers ganzer Leib in ruhigster, edelster Haltung, damit er nicht ausgleite aus den ausschließlich musikalischen Gränzen, die seinem Vortrage zustehen, und werde, was er nicht seyn darf und soll, ein Mime, der in diesem Augenblicke nur gerade das Gegentheil von dem wirken würde, was er, der Clavierspieler, zu wirken hat. Anders ist alles das z. B. bei dem dramatischen Sänger; aber dessen Vortragsart gehört nicht hieher.

§. 11.

Deutlichkeit des Vortrags.

Die Deutlichkeit, welche der ausdrucksvolle, kurz schöne Vortrag insbesondere erfordert, ist im Allgemeinen eine zweifache, eine intensive und eine extensive. Jene ist die Deutlichkeit des Inhalts eines Tonstücks, daß wir uns desselben vollkommen klar und deutlich bewußt sind, und diese die Deutlichkeit der tonischen Offenbarung solchen Inhalts, daß wir genau die Mittel anwenden, wodurch eine solche Offenbarung, der Ausdruck des deutlich bewußten Inhalts, bewirkt werden kann. Dieser extensiven Deutlichkeit hat also stets jene intensive vorauszugehen. Von der intensiven Deutlichkeit aber sprachen wir schon oben bei Gelegenheit der allgemeinen Bedingungen, worauf der ausdrucks- und gefühlvolle Vortrag beruht, und hier haben wir es daher lediglich nur noch mit der er-

tensiven Deutlichkeit des Clavierspiels zu thün, die nun, indem sie uns heißt, genau die Mittel anzuwenden, durch welche auf dem Claviere der Inhalt eines Tonstücks zur musikalischen Wahrnehmung gebracht werden kann, beruht einmal auf der vollkommnen Richtigkeit der mechanischen Ausführung oder dessen, was wir insbesondere die Execution eines Tonstücks zu nennen pflegen; dann auf einer vollkommen richtigen und sowohl rhythmischen als emphatischen und taktischen (logischen) Accentuation, und endlich drittens auch auf einer richtigen Interpunktion des Spiels.

Die allgemeine Vortragslehre würde zu diesen Bedingungen auch noch zählen: eine richtige, d. h. vollkommen reine Intonation, welche für sich wieder abhängt von einem guten, gebildeten musikalischen Gehör und einer reinen Stimmung; da indessen auf dem Claviere der Ton betrachtet werden muß als ein schon gegebener, als ein unveränderlicher und hinsichtlich seines Höhenmaßes außerhalb der Willkühr des Spielers liegender, so fällt hier eine Rücksichtnahme darauf hinweg, zumal auch das, was wir unter reinem und präcisem Anschlage verstehen und in das Bereich der richtigen Intonation zu gehören scheint, schon in sich begriffen wird von Richtigkeit der mechanischen Ausführung. Eben so hängt im Vortrage des Gesanges und der Blas- und Saiteninstrumente jene Deutlichkeit insbesondere auch noch ab von einer richtigen Respiration, Articulation, Pronunciation, Bogenführung rc., welche Eigenschaften aber alle dem Claviervortrage ebenfalls in Folge seiner organischen Verhältnisse vollkommen fremd sind, so daß hier in Wahrheit nur die oben genannten Gegenstände noch als besondere Erforderniße eines guten Vortrags zu betrachten übrig bleiben.

§. 12.

Executive oder mechanische Ausführung.

Ohne die vollkommenste, äußerste Präcision in der mechanischen Ausführung alles dessen, was man spielt, ist niemals ein auch nur halbwegs deutlicher und somit niemals auch ein überhaupt guter oder schöner Vortrag möglich. Sie ist gewissermaßen Anfang und Ende aller Eigenschaften, wodurch ein wahrhaft schönes Clavierspiel sich auszeichnet; die erste Bedingung desselben, zu welcher auch alle übrigen endlich wieder als zu ihrer Basis zurückkehren. Was man spielt, sei es schwer oder leicht, nah beisammen oder weit- und vollgriffig, immer muß es vollkommen richtig und rein, d. h. ohne allen Fehler gegen alle Regeln des Spiels ausgeführt werden. Wer Noten oder Pausen über die Zeit ihrer Geltung aushält oder ohne andere triftige Gründe in dieser Zeit verkürzt, wie falsche Tasten anschlägt oder auch nur solche gleichzeitig mit den richtigen berührt,

wer Töne ausläßt oder Töne stoßt, die gebunden vorgetragen werden sollen und umgekehrt, wer Töne accentuirt, die keinen Accent haben, und umgekehrt, Vorzeichnungen oder sonstige Zeichen in der Notenschrift nicht befolgt ꝛc. ꝛc., der spielt eben so wenig deutlich und gut, als ein Mensch deutlich spricht, der z. B. stottert oder Worte oder Sylben wie man sagt — verschluckt, Worte oder Sylben accentuirt, die keinen Accent haben ꝛc. Wie in der mündlichen Rede aber, so ist auch in jedem musikalischen Vortrage die Deutlichkeit eine solch' nothwendige, unerläßliche Eigenschaft, daß sogar eine totale Sinnveränderung durch ihre Verletzung entstehen kann, die den ganzen Ausdruck zu einem falschen und damit das gesammte Spiel zu einem unrichtigen umzugestalten vermag. Das Tempo mag seyn welches es will, ein noch so langsames oder noch so schnelles, die Figur und Notengruppe mag seyn eine noch so einfache oder noch so verwickelte, verzierte und schwer zu executirende, das vorgeschriebene piano oder forte ein noch so schwaches oder noch so starkes ꝛc. — jeden einzelnen der Töne, aus welchen die Figur, Gruppe ꝛc. besteht, muß man deutlich, bestimmt und klar wahrnehmen und zwar in der ihm eigenthümlich zugehörigen und in keiner andern Zeitgeltung und Weise, sonst ist die Ausführung unsauber, nicht rein, nicht präcis, und der ganze Vortrag kein deutlicher, runder (wie man sagt), sondern gesudelter, gepolterter, unordentlicher und dergleichen.

§. 13.

Accentuation.

Accent im Allgemeinen ist die Betonung, die ein Ton bekommt, das Gewicht oder das Maß der Stärke und Schwäche, mit welchem derselbe angeschlagen werden muß, um entweder allein oder in Verbindung mit noch andern Tönen das auszudrücken, was er ausdrücken soll. Dieser Zweck des Ausdrucks kann hier nun aber ein dreifacher seyn, entweder blos der der klaren Verständlichkeit der gespielten Töne, oder der der gehörigen Abwechselung und Verschmelzung von Licht und Schatten, oder endlich auch der einer lebhaften, innigen Ansprache des Gefühls; und so haben wir denn auch einen dreifachen Accent, einen taktischen oder eigentlich grammatikalischen (auch logischen), einen rhythmischen und einen emphatischen oder Gefühls-Accent.

Der erste, der sogenannte taktische Accent, hat es mit den gesetzlichen Längen und Kürzen der Töne und mit dem geregelten Wechsel der schlechten und guten Takttheile, Taktzeiten und Taktglieder zu thun, die sich bekanntlich unter einander auszeichnen durch eine mehr oder weniger schwere Betonung der in sie fallenden Noten. Demnach ist dieser

Accent vorzugsweise auf den Verstand, auf die leicht faßliche Übersicht des Gespielten gerichtet (woher auch der Name grammatikalischer Accent) und darf durchaus nicht vernachlässigt werden, wenn diese Übersicht, die Deutlichkeit des Zusammenhangs nicht darunter leiden soll. Indessen brauche ich mich hier nicht länger mehr dabei aufzuhalten, da die Accente, welche die verschiedenen Taktarten erfordern oder tragen, bereits im sechsten Capitel des ersten allgemeinen Theils gelehrt wurden.

In demselben Falle befinde ich mich bei dem zweiten, dem sogenannten rhythmischen Accente, der es mit den symmetrischen Reihen der zu kleineren und größeren Abschnitten mit einander verbundenen Töne zu thun hat, und von denen ebenfalls schon sowohl im dritten Capitel dieses zweiten speciellen als im achten des vorhergehenden ersten allgemeinen Theils ausführlich die Rede war, und was Rhythmus überhaupt ist, fand im fünften Capitel des ersten Theils seine Erklärung.

Demnach bleibt nur der dritte, der sogenannte emphatische oder Gefühls-Accent, welcher der unmittelbare tonische Zeiger an dem Uhrwerke unsrer Seele seyn soll, zu betrachten übrig. Regeln über dessen Beschaffenheit und Anwendung aufzustellen, hält sehr schwer. Ich will aus dem, was ich in dieser Beziehung in meinem bereits citirten allgemeinen Lehrbuche der musikalischen Vortragskunst („Musikalische Dynamik") darüber sagte, in Kürze das Wesentlichste hier mittheilen. Seiner äußeren Gestalt und Anwendung nach besteht dieser Accent, der ausschließlich Sache des Gefühls ist und der daher meistens auch, wo dieses Gefühl einen hohen Grad von Lebhaftigkeit und Deutlichkeit bei dem Spieler erhalten hat, von selbst demselben gleichsam in die Finger gegeben wird, gleich dem taktischen und rhythmischen Accente in nichts Anderem als in einer besondern Betonungs- und Anschlagsweise einzelner Töne oder auch ganzer Stellen, und es kommt daher bei ihm vor allen Dingen und einzig darauf an:

a) daß wir wissen, welche Stellen oder Töne es sind in einem Tonstücke, die auch außerhalb des blos taktischen oder rhythmischen Accents noch insbesondere um des richtigen und vollen Gefühlsausdruckes willen hervorgehoben werden müssen, und

b) daß wir dann auch die Mittel kennen, wodurch es möglich wird und werden kann, nicht blos den Charakter, sondern auch jede Art und Weise der Lebensthätigkeit eines gegebnen Gefühls für jeden einzelnen Fall dem Seelenauge des Hörers anschaulich zu machen, oder überhaupt daß wir wissen, worin jene besondere Betonungsweise für jeden einzelnen diesseitigen Fall besteht.

§. 14.

Fortsetzung.

Den ersten Punkt betreffend, so suchen zwar die Componisten dem Vortrage dadurch zu Hülfe zu kommen und eine fehlerhafte Accentuation zu verhüten, daß sie dergleichen Stellen und Töne ausdrücklich mit einem sogenannten accidentalen Vortragszeichen, als: forte, piano, rinforzando, crescendo, decrescendo, accelerando, ritardando ꝛc., in entsprechender Weise überschreiben; allein so viele und mancherlei dieser Zeichen, Wörter und Umschreibungen sind, so reichen sie dennoch und bei Weitem nicht aus, auch nur den wirklichen Grad der Stärke, geschweige alle diejenigen Stellen und Töne genau zu bezeichnen, die um des seelischen Ausdrucks willen einer besondern Betonung bedürfen, und es bleibt ihrer ungeachtet daher dem eignen Ermessen des Spielers in dieser Beziehung noch Vieles zu ordnen, zu thun und zu beurtheilen übrig, dem mit folgenden Winken zu Hülfe gekommen werden mag.

Hinsichtlich des emphatischen Accents ganzer (größerer oder kleinerer) Stellen lehrt schon das gesunde Gefühl, daß Tonstärke oder einzelne Stellen daraus von munterem, frohem, lebhaftem, entschlossenem und dem ähnlichem Charakter im Allgemeinen auch einen kräftigen, ziemlich lebhaft und stark accentuirten Vortrag erfordern, und daß dieser Vortrag sich steigert und abnimmt, wo jener Charakter zu- und abnimmt. Übrigens darf der Accent bei diesem Zu- und Abnehmen auch keineswegs den äußersten Grad der Kraft und Schwäche berühren, sondern muß immer noch die Möglichkeit offen lassen, den einen oder andern einzelnen Ton nöthigenfalls noch stärker oder schwächer angeben zu können, was ja auch schon der einfache taktische und rhythmische Accent für sich fordert. Bei Tonstücken oder Stellen von sanftem, zufriedenem, spielendem, naivem und dem ähnlichem Charakter trifft die Regel natürlich im umgekehrten Sinne zu, und im Weiteren kommt hier in Betracht, was weiter oben (s. §. 4) über die Formen des Ausdrucks gesagt wurde.

Hinsichtlich des emphatischen Accents einzelner Noten oder Töne sind es zunächst alle dissonirende Accorde oder Melodietöne, welche eine besondere Betonung erfordern, und diese um so mehr, je härter und schärfer die Dissonanz selbst ist. Der Grund davon liegt in der psychischen Natur der Con- und Dissonanzen. Daher pflegen auch alle Vor- und Aufhalte, so wie die meisten Vorschläge, einen besondern und anhaltenden Nachdruck zu erlangen, weil sie alle Dissonanzen sind, und die folgende auflösende Consonanz tritt ruhiger, sanfter ein. Wie indessen bei den Dissonanzen der Grad der Stärke ihres Accents je nach dem Grade der

Schärfe ihres dissonirenden Verhältnisses zu= und abnimmt, so wollen auch die minder consonirenden Töne und Accorde immer noch bewegter und erregter vorgetragen werden als die vollkommner consonirenden, und eben so erfordern diese Consonanzen überhaupt wieder einen markirten Vortrag, wenn der Gefühlszustand, der durch sie ausgedrückt wird, noch neu und in der Steigerung begriffen ist. Bewegt sich z. B. ein Satz längere Zeit hindurch in dissonirenden Harmonien, so muß, eben wegen dieser seiner längeren Dauer, der dadurch bewirkte Ausdruck nothwendig abnehmen, und der endliche Eintritt consonirender Verhältnisse wird eben so freudig und froh an unser Ohr anschlagen, als er eben deshalb auch einen mehr erregten und accentuirten Vortrag veranlaßt. Die umgekehrte Ursache erzeugt natürlich auch die umgekehrte Wirkung. Dann sind unter den besonders zu accentuirenden einzelnen Tönen und Accorden auch diejenigen aufzuführen, mit welchen eine wenig vorbereitete, unerwartete Harmonie eintritt, denn die Neuheit des dadurch berührten fremden Gefühls giebt demselben auch mehr Kraft, und diese Kraft verursacht nothwendig ein stärkeres Spiel. Mehr eingeleitet und weniger urplötzlich sind solche Harmonieschritte unter Anderm bei den sogenannten Sequenzen oder da, wo Übergang und Modulation an Übergang und Modulation sich reiht: mit jedem neuen Schritte erreichen wir hier auch eine neue Harmonie, ein neues Gefühl und im dauernden crescendo wollen daher auch dergleichen Stellen vorgetragen seyn.

Den **zweiten** Punkt oder die **Mittel** des emphatischen Accents betreffend, so sind für den Clavierspieler nicht allein die wesentlichsten, sondern so ziemlich auch die einzigen unter denselben: das gewöhnliche forte und piano mit seinen verschiedenen Graden, das Binden und Abstoßen der Töne (ligato und staccato), das Eilen und Zögern im Tempo (accelerando und ritardando), das Zu= und Abnehmen in der Kraft des Anschlags (crescendo und decrescendo), ein absichtliches Spiel ohne strengen Takt (tempo rubato), das rinforzando, und das Punktiren oder Synkopiren der Noten, welche Vortragsweisen alle aber theils früher schon abgehandelt wurden, theils hinsichtlich ihrer Zeichen und Wortausdrücke auch im folgenden Capitel noch besonders werden erklärt werden.

§. 15.

Fortsetzung.

Daß nicht etwa durch vorzugsweise Berücksichtigung einer einzigen, der einen oder andern, der drei verschiedenen Accentgattungen ein in dieser Beziehung vollkommen guter Vortrag schon erreicht werden kann, sondern zu dem Ende alle drei Gattungen auf eine gleichmäßige und die

innigste Weise mit einander verschmolzen werden müssen, versteht sich von selbst. Keine Art des Accents darf im Vortrage die oder eine andere gleichsam aufheben wollen in ihrer Bedeutsamkeit, sondern jede muß zu der andern sich freundlich vereinend hinneigen und sich mit ihr vollkommen zu verschwistern suchen, denn erst in solcher gegenseitigen Durchdringung vergeistigen und beleben sie sich bis zum ganzen, genügenden Maße der Wirkung. Allerdings bleibt der erste Grundaccent immer der taktische. Er ist eigentlich das ordnende Princip, das in dem Spiele herrscht; allein nichtsdestoweniger verlangt doch der rhythmische Reiz und die Wahrheit des Gefühlsausdrucks bisweilen sogar ein Abweichen von der strengen taktischen Ordnung, die freilich niemals so viel beträgt und betragen darf, daß die Taktrichtigkeit des Ganzen darunter litte. Wäre dies Überschweben des rhythmischen und emphatischen Accents über den taktischen nicht und nicht so sehr nothwendig, so würde z. B. jeder blos taktfeste Spieler einen Tanz eben so gut vortragen als der böhmische Musiker, als ein Strauß und Lanner mit ihren in dieser Beziehung berühmten Orchestern, was indessen allbekannt nicht der Fall ist. Eine zu gleichmäßige und ängstlich stetige, gewissermaßen maschinenmäßige Taktfestigkeit im Vortrage hat eben so sehr etwas Steifes, Kaltes, Trocknes und sogar Naturwidriges, als eine zu große Abweichung von derselben endlich zu völliger Regellosigkeit führen würde. Takthalten im Ganzen ist durchaus nothwendig, aber die Freiheit, in welcher das künstlerische Leben athmet, löst die Fesseln dieser Strenge bisweilen um Etwas, wo sie nämlich der Überfüllung ihrer Lebenskraft und deren Ausströmung in den Weg treten würden. Daher sind in der Regel auch die taktischen Accente nicht so stark und schwer aufzutragen als die rhythmischen und emphatischen, und besonders, wo diese beiden zusammentreffen, scheint der taktische Accent fast unterzugehen in ihrer Herrschaft.

§. 16.

Interpunktion.

Die musikalische Interpunktion ist beziehungsweise dasselbe was die Interpunktion in der mündlichen Rede oder Redeschreibweise: sie trennt die einzelnen (kleineren und größeren) Sätze von einander, und besteht auch nicht blos in den semiotischen oder harmonischen und melodischen Abzeichen dieser Sätze, sondern verlangt, wie die Interpunktion in der mündlichen Rede, nicht minder in dem Vortrage ihre gehörige Beachtung, weil anders die Deutlichkeit des Spiels, die leichte Auffassung und Verständlichkeit desselben leiden würde. Wenn wir, außer am Ende eines Sinnes, Gedankens, Motivs, oder wo es ausdrücklich durch Pausen oder andere Zei-

chen vorgeschrieben worden ist, die Töne nicht gehörig mit einander verbinden, sondern unzeitig von einander trennen, so ist das dasselbe, als wollte Jemand einen Satz mit Unterbrechungen aussprechen, der um seines Sinnes willen ohne Unterbrechung ausgesprochen werden muß; — ein Fehler gegen die Deutlichkeit, weil insbesondere gegen die richtige Interpunktion. Diese fordert nämlich, daß wir das, was seinem Sinne nach zusammengehört, also jeden Satz, jedes Motiv ꝛc. auch ohne alle Unterbrechung, im vollen Zusammenhange vortragen, dagegen aber auch die einzelnen Sätze, Motive, Gedanken ꝛc. dergestalt gehörig von einander trennen, daß ihr einzelner Umfang genau wahrgenommen werden kann, mag zwischen ihnen dieser Umfang durch Pausen angemerkt worden seyn oder nicht. Aus der Satzlehre im achten Capitel des ersten und dem dritten Capitel dieses gegenwärtigen Theiles wissen wir, daß nicht allemal die einzelnen kleineren Sätze, Motive, Gedanken einer größeren Periode in der Notenschrift durch Pausentrennungen sich von einander auszeichnen, ja daß selbst Perioden-Anfänge und Endpunkte solcher Pausentrennungen entbehren können; im Vortrage indessen muß die Trennung gleichwohl für das Gehör bewerkstelligt werden, und zwar geschieht das dadurch, daß wir die letzte Note eines Gedankens ꝛc. immer etwas in ihrem Zeitwerthe verkürzen und die folgende dagegen, womit der neue Gedanke anfängt, um etwas im Accente erschweren. Auch wo Pausen zwischen den einzelnen Sätzen und Gedanken stehen, pflegt diese Vortragsweise um der guten Interpunktion und Deutlichkeit willen beobachtet zu werden, und der Raum oder Spielruhepunkt, der dadurch zwischen den Sätzen entsteht, hat sich kürzer oder größer zu gestalten, je nachdem die Sätze, die dadurch von einander getrennt werden, kleinere oder längere, bloße Motive, Gänge und Gedanken oder ganze wirkliche Einschnitte, Absätze oder gar Perioden sind, so wie die damit verbundene Accentuation eine leichtere oder schwerere ist, je nachdem die getrennten Sätze einen mehr oder weniger verwandten Charakter an sich tragen. Übrigens darf das Verkürzen der Schlußnote eines Satzes dabei nicht etwa als ein heftiges accentisches Abstoßen derselben verstanden werden, sondern lediglich hebt der Finger sich etwas früher von der Taste auf, als die Notenfigur dem Tone Zeitwerth zutheilt, und die Accentuation bleibt dieselbe, welche sie auch seyn würde, wenn der Ton nicht der Schlußton eines Satzes wäre. Selbst wenn ein Abstoßzeichen (' oder .) über der Note steht, ist dies der Fall, und wird der Accent kein schwerer, weil der stoßende Vortrag einer Note noch keineswegs auch den accentischen zugleich in sich verbindet.

§. 17.

Verschiedene Arten des Vortrags.

Worauf endlich aber bei dem Vortrage eines Tonstücks noch besonders Rücksicht genommen werden muß, um denselben so vollkommen als möglich zu gestalten, ist einmal die besondere Richtung und der besondere Zweck, worin und wozu überhaupt der Vortrag dieses Tonstücks zu geschehen hat und eben auch geschieht, und dann der innere wie äußere Charakter des Tonstückes selbst, weil von beiden Seiten ein solch' wesentlicher Einfluß auf die ganze Aufgabe des Spiels geübt wird, daß dieses nothwendig mit mancherlei bald vielen, bald wenigen, Eigenthümlichkeiten ausgestattet werden muß, die in ihrer Wesenheit zum Höchsten nur bei allen denjenigen andern Tonstücken wiederkehren können, die zu ein und derselben Gattung gehören und die daher mit jenem ersten auch einerlei Zweck und Richtung theilen. Dadurch entstehen verschiedene Arten oder Gattungsformen des Vortrags, die wir am übersichtlichsten und sichersten zusammenfassen in eine objektive, eine subjektive und eine stylistische Verschiedenheit. Objektiv nämlich kann der Vortrag seyn ein leichter und ein schwerer, subjektiv ein einfacher und ein verzierter, und in stylistischer Hinsicht zerfällt er in eben so viele verschiedene Arten als wir überhaupt in unsrer Kunst verschiedene Style gelten lassen.

§. 18.

Schwerer und leichter Vortrag.

Schwer heißt der Vortrag, wenn jeder Ton mit einer gewissen Festigkeit und Fülle angeschlagen und seinen vollen Notenwerth hindurch ausgehalten wird, und leicht, wenn das gerade Gegentheil statt findet, die Töne also gewissermaßen nur wie im Fluge berührend angegeben werden. Die Ausdrücke schwer und leicht beziehen sich hier also weniger auf die Stärke und Schwäche, als vielmehr auf die Länge und Kürze des Anschlags, und es können Fälle vorkommen, wo bei sonst schwachem Spiel doch ein sehr schwerer Vortrag statt hat und umgekehrt. Auch beziehen sich dieselben mehr auf den Vortrag eines Tonsatzes im Ganzen, indem sie blos den summarischen Charakter desselben bezeichnen, als auf den Vortrag einzelner Stellen, der auch bei einem allgemeinhin schweren oder leichten Vortrage ein sehr verschiedener und für sich wieder ganz eigenthümlicher seyn kann. Ob ein Tonstück schwer oder leicht vorgetragen werden muß, erkennt man:

a) aus dem allgemeinen Charakter und der Bestimmung desselben;
b) aus seiner vorgeschriebenen Bewegung;

c) aus seiner Taktart;
d) aus der am meisten und vorherrschendsten darin vorkommenden Notengattung, und
e) auch aus seiner vorzugsweisen melodischen und harmonischen Behandlung.

Auch das Alter und der Styl eines Tonstücks können hierin eine Entscheidung abgeben.

Tonstücke von erhabenem, ernstem, feierlichem ꝛc. Charakter, wohin meistens die mit Grave, Pomposo, Patetico, Maestoso, Sostenuto und dem ähnlich überschriebenen gehören, verlangen in der Regel einen schweren, vollen, kräftigen, ausgehaltenen und stark accentuirten Vortrag; Tonstücke sanften, gefälligen, anmuthigen ꝛc. Charakters dagegen, als z. B. die mit Grazioso, Lusingando, Divertimento u. dgl. überschriebenen, wollen leichter, merklich weniger ausgehalten ꝛc. gespielt seyn; und Tonstücke endlich von heiterem, frohem, lebhaftem, lautem ꝛc. Charakter, als Allegro scherzando, risvegliato, giocoso ꝛc., verlangen einen ganz, einen sehr leichten Vortrag, während die traurigen, wehmüthigen und ähnlichen Charakters (doloroso, con amarezza, lagrimoso ꝛc.) sehr schwer gespielt werden müssen. Dasselbe gilt hinsichtlich der Bestimmung eines Tonstücks. Tonstücke blos zur Unterhaltung und Belustigung des Ohrs bestimmt, als etwa die vielfachen Variationen, Divertimento's ꝛc. erfordern einen ganz leichten Vortrag, während die, denen Kunstbildung zum Ziele gesetzt wurde oder gar Erbauung u. dgl., als z. B. Fugen, Sonaten, Kirchenstücke ꝛc., ein schweres, durchdachtes, gehaltenes Spiel verlangen. Das Zeichen des Tempo betreffend macht eine schnellere Bewegung stets mehr Anspruch auf einen leichten Vortrag als die langsamere, die dagegen meistens das schwere Spiel mit sich bringt. Eben so verhält es sich hinsichtlich der Notengattung und Taktart. Breite, gedehnte Taktarten und größere Notengattungen bedingen fast ohne Ausnahme einen schwerern Vortrag, als kürzere, und besteht darin hauptsächlich auch der Unterschied zwischen denjenigen Taktarten, die Betreff des summarischen Noteninhalts eines Taktes oder Betreff der Quantität der Accente sich gleich sind, und nur Betreff ihrer vorherrschenden Notengattungen von einander abweichen, wie z. B. $\frac{3}{2}$-, $\frac{3}{4}$- und $\frac{3}{8}$-Takt, so nimmt dieser Unterschied zugleich zu oder ab, je nachdem die Taktarten in solcher Beziehung entfernter oder näher mit einander verwandt sind und werden. Vorzüglich giebt sich das Schwere und Leichte des Vortrags bei punktirten Noten kund, indem dieselben bei jenem möglichst lange gehalten und gedehnt vorgetragen werden, während sie bei diesem zwar ihren Zeitwerth ebenfalls verlängern, aber doch nur kurz angeschlagen seyn wollen, gleichsam also als ständen Pausen an der

Stelle des Punktes. Bei gefälligem, sangbaren Spiel ist natürlich dieses Alles weniger der Fall, doch es nimmt von da zu, je nachdem der Vortrag ein desto leichterer oder schwererer wird. In Rücksicht auf die verschiedene harmonische oder melodische Behandlung eines Tonstücks (von Seiten seines Componisten) wird ein solches, in welchem viele dissonirende Verhältnisse vorkommen, in der Regel weit schwerer vorgetragen als solches, in welchem die Melodien und Harmonien sich mehr in consonirenden Verhältnissen bewegen. Außerdem auch erfordert ein Tonstück mit vielen tonreichen Passagen und allerhand rhythmischen und melodischen Figuren einen weit leichteren Vortrag, als ein solches, dessen Melodien vornehmlich aus cantabeln, sangbaren und einfach gebundenen Sätzen bestehen. Vorzüglich wollen springende Passagen und Figuren stets bis zur Keckheit leicht vorgetragen seyn, nicht so sehr die Rouladen, Läufer u. dgl. Und zuletzt kommt es in dieser Beziehung auch darauf an, ob die Melodien und Harmonien des Tonstücks sich in einer tieferen oder höheren Tonlage bewegen: dort ist der Vortrag immer ein schwererer, hier ein leichterer, was aus der psychischen Natur tieferer und höherer Klänge hervorgeht. Das Alter und den Styl eines Tonstücks endlich anlangend, so komme ich nachgehends wieder darauf zurück, und es wird aus den daselbst gemachten Bemerkungen über den stylistischen Unterschied des Vortrags leicht eine Anwendung auf den diesseitigen Gegenstand zu machen seyn.

§. 19.

Einfacher und verzierter Vortrag.

Einfach heißt derjenige Vortrag, bei welchem kein Ton mehr und kein Ton weniger zu Gehör kommt, als in dem vorzutragenden Tonstücke selbst (durch Noten) vom Componisten vorgeschrieben wurde, und jeder Ton auch in keiner andern als dieser vorgeschriebenen Weise. Über einen solchen Vortrag kann die Dynamik Nichts mehr insbesondere zu bemerken haben; er ergiebt sich von selbst und hat als besondere Gattungsform keine Regel weiter für sich als die des Ausdrucks und der höchstmöglichen Präcision. Der verzierte Vortrag ist der entgegengesetzte vom einfachen, also ein solcher, bei welchem sich der Spieler Veränderungen und Zusätze, Ausschmückungen 2c. des Vorgeschriebenen aus eignem freien Antriebe und Ermessen gestattet. Schon bei Gelegenheit der Betrachtung der sogenannten freien Manieren im vorhergehenden Capitel sprach ich darüber ausführlich, und ich kann mich daher hier kurz fassen.

Vor allen Dingen hüte man sich vor einem zu häufig vorkommenden und zu sehr verzierten Vortrage, denn gar leicht entsteht dadurch Überladung, und unter solcher geht, da die Verzierung hauptsächlich blos einen

sinnereizenden Schmuck beabsichtigt, der lebendige, kräftige Ausdruck verloren. Wie ich am angeführten Orte schon sagte, — kann durch die Verzierung die vorgeschriebene Stelle nicht wirklich verschönert, d. h. reiz- und ausdrucksvoller gestaltet werden, so enthalte man sich ihrer ganz, denn ist in dem Einfachen schon der Ausdruck verfehlt, so wird selten durch Verzierung etwas Besseres erreicht, indem die richtige Grundfarbe, der erhebende Hintergrund mangelt. Dann vermeide man jede, auch selbst nur scheinbare Einförmigkeit in den Verzierungen, weil von da bis zur ausdrucksloſen und langweilenden Manierirtheit immer nur ein Schritt ist. Und endlich sey man bedacht, daß jede Verzierung mindestens auch dem Charakter des ganzen Tonstücks sowohl als der eben vorzutragenden Stelle entspricht. Im Übrigen verweise ich nochmals auf die bereits angezogene Stelle, und wer weiter meine Ansichten über die schwere Kunst der Verzierung im musikalischen Vortrage sollte kennnen lernen mögen, findet solche in dem ebenfalls wiederholt erwähnten Lehrbuche der musikalischen Vortragskunst.

§. 20.

Stylistische Verschiedenheit des Vortrags.

Styl überhaupt ist in der Musik die nach gewissen Normen oder Richtungen eigenthümlich abgeschlossene Art und Weise der Beschaffenheit eines Tonstücks oder die eigenthümlich abgeschlossene Form desselben. Demnach giebt es eigentlich eben so viele verschiedene Style, als wir Tonstücke haben und noch bekommen werden, weil ein jedes derselben sich mehr oder weniger auf eine eigenthümliche Weise vor dem andern auszeichnet. Indessen lassen sich jene Normen und Richtungen, je nach der allgemeinen Rücksicht, aus welcher sie entstanden, recht wohl auch unter einige wenige Gesammtbegriffe vereinigen, und so bestimmte Ordnungen annehmen, in welche alle namhaften Tonstücke ihrer Gattung nach zerfallen. Diese Ordnungen oder summarischen Stylgattungen sind folgende:

a) in subjektiv-temporärer Hinsicht der sogenannte antike oder classische und moderne oder romantische Styl;

b) in nationaler Hinsicht der deutsche, französische und italienische Styl, weil die deutsche, französische und italienische Musik vorzüglich es ist, welche für die europäisch-abendländische Musik als Norm in den Bildungen gilt, und die Deutschen, Franzosen und Italiener auch von jeher es waren, die vorzugsweise sich um die Ausbildung dieser Musik in national eigenthümlicher Weise verdient machten;

c) in materieller Hinsicht der sogenannte strenge oder gebundene und freie Styl;
d) und in localer oder conditioneller Hinsicht der Kirchen-, Cammer- und Theaterstyl.

Daß diese verschiedene Style als bestimmte und eigenthümlich in sich abgeschlossene Formen der Tondichtung je auch einen besondern Einfluß auf die Art und Weise des Vortrags der ihnen zugehörigen Tonwerke üben und üben müssen, bedarf kaum des Nachweises. Was wir thun, wir können es, wollen wir unsre Absicht dabei erreichen, nur thun im Sinne des Gegenstandes, den wir dabei zu behandeln haben, d. h. nur in der Art und Weise, welche die innere und äußere Beschaffenheit dieses Gegenstandes zuläßt.

§. 21.

Fortsetzung.

Der Charakter der antiken oder insbesondere sogenannten classischen Musik war, weil unsere Kunst damals vorzugsweise der Kirche angehörte und außerhalb derselben mehr vom wissenschaftlichen als blos unterhaltenden Standpunkte aus betrieben wurde, vornehmlich ein ernster, tief geistiger; daher erfordern denn auch alle dahin gehörigen Musikstücke einen vorherrschend schweren, durchdachten und getragenen Vortrag, während die modernen Tonstücke, deren Zeit da anfängt, wo mehr der Wohlklang und der melodische Reiz als das tiefe contrapunktische Studium die Regel der Kunst ausmachte, im Durchschnitt ungleich leichter, bewegter und je nach ihrem besondern Charakter belebter gespielt seyn wollen. — Unter den national verschiedenen Stylen ist der deutsche der ernsteste und zugleich gemüthlichste, weshalb denn der Vortrag seiner Werke auch vorzüglich nur auf den höchstmöglichen Seelenausdruck gerichtet seyn muß und weniger dabei zu achten braucht z. B. auf Eleganz und Glanz in der Bravour, die im Gegentheil Hauptsache der französischen Musik ist, welche außerdem kaum mehr noch denn bloße Correktheit, jedoch diese auch mit aller Strenge im Spiele fordert. Des italienischen Styls letzter und vornehmster Endzweck ist sinnlicher Reiz, Annehmlichkeit und seelisches Wohlbehagen. Daher dürfen wir im Vortrage aller ihm angehörenden Tonstücke thun, was wir können, wollen und mögen, wenn nur eben diese Aufgabe auf vollkommenste, erschöpfende Weise dadurch gelöst wird. Aus dem Grunde bringen auch keinerlei Compositionen so viele und so häufig schickliche Gelegenheit zur Anbringung sogenannter freier Verzierungen, als die, welche im italienischen Style geschrieben worden sind. Alles — sagen die Virtuosen — kann man daraus machen und Alles ist

recht, und deshalb lieben sie diese Compositionen auch vor allen, namentlich aber vor den ächt deutschen, die um ihrer Erschöpfung des Seelenausdrucks willen selten dergleichen Zuthaten an Fingerkünsten zulassen. — Der strenge Styl oder die sogenannte gebundene, strenge Schreibart verlangt durchweg einen schweren, getragenen, ernsten Vortrag. Jede Verzierung ist hier unter allen Umständen ausgeschlossen und Nichts darf der Spieler thun als genau nur das, was die Noten vorschreiben. Das Gegentheil findet statt bei Tonstücken sogenannter freier Schreibart, wie überhaupt dieser Styl den vollkommnen Gegensatz bildet von jenem, dem strengen. Hier ist mit Berücksichtigung des übrigen Charakters des Tonstücks Alles erlaubt, was nicht gegen die Regeln des Ausdrucks und des guten Geschmacks verstößt, und frei und ungezwungen darf der Spieler innerhalb solcher Schranken sich bewegen. — Unter den local verschiedenen Stylen gehört dem freien Vortrage der Cammer- oder sogenannte Concertstyl an, der mit dem Theaterstyl in dieser Beziehung nah verwandt ist, nur daß er insbesondere noch ein starkes Auftragen der Gegensätze und überhaupt dessen vorschreibt, was — wie man sagt — Effekt zu machen im Stande ist. Der Kirchenstyl dagegen will überall Würde, Einfachheit, Feierlichkeit; und erscheint im dramatischen Spiele gleichsam Alles veredelt, Alles idealisirt, so muß hier der Ton bis zum Himmlischen, das Spiel bis zum wahrhaft religiösen, göttlichen sich erheben. Im dramatischen darf der Spieler stets ein Subjektives in seinen Vortrag legen; im kirchlichen aber muß seine Subjektivität gleichsam aufgehen in dem Gedanken an die Gottheit. Kirchenmusik ist der Himmel, Cammermusik die Erde, Theatermusik die Welt; in erstern beiden will die Masse, das Volk befriedigt seyn, im Herzen und in den Sinnen, in der letzteren aber vorzugsweise der Kenner.

Endlich lassen sich auch wohl individuell verschiedene Style unterscheiden, und in der That verlangt z. B. ein Tonstück von Hummel, Beethoven oder Mozart anders vorgetragen zu werden, als ein solches etwa von Thalberg, Herz, Liszt; allein hierin kann allein die Erfahrung leiten und vermag, um der Unbegränztheit des zu betrachtenden Kreises, die Theorie Nichts zu thun, als auf den Unterschied aufmerksam zu machen und das Mittel der Erfahrung, Übung und öfteren aufmerksamen Anschauung angelegentlichst zu empfehlen.

Anmerkung.

Ward im Laufe der Betrachtung bemerkt, daß auch die Form, der formale Charakter eines Tonstücks mehr oder weniger von Einfluß auf die Art und Weise seines Vortrags sey oder seyn könne, so scheint es eine

Unvollständigkeit zu begründen, wenn ich hier, zum Schluß der ganzen Lehre vom Vortrage, nun nicht auch noch durch Beschreibung der verschiedenen Claviermusikstücke solchen Einfluß näher nachzuweisen strebte; indessen verlangte die Tendenz des ganzen Buchs, dieser Beschreibung einen eigenen Hauptabschnitt desselben zu widmen, so konnte ich füglich hierorts mich ihrer enthalten, und verweise ich deshalb auf das folgende siebente Capitel.

Sechstes Capitel.

Terminologie oder die für den Clavierspieler nöthige technische Wort- und Zeichenlehre.

I.

Wortbezeichnungen.

Vorbemerkung. Es versteht sich von selbst, daß alle diejenigen technischen Kunstausdrücke hier fehlen durften, welche, wenn auch in der Musik überhaupt, doch in der Praxis des Clavierspielers insbesondere nicht vorkommen, und daß auch die Erklärung der aufgeführten nur in diesem Sinne gegeben werden konnte. Die alphabetische Ordnung beobachtete ich in der Reihenfolge um der Bequemlichkeit willen, welche dieselbe beim Aufsuchen der einzelnen Wörter gewährt. Diejenigen technischen Kunstausdrücke, wie z. B. crescendo und decrescendo u. a., welche der Praxis des Clavierspielers angehören und dennoch nicht in folgendem Verzeichnisse enthalten sind, wurden bereits bei andrer Gelegenheit im Buche selbst erklärt und findet man nebst Angabe des Ortes dieser Erklärung in dem am Schlusse mitgetheilten allgemeinen Sachregister. Auch hier dieselben noch einmal aufzunehmen, wäre eine um so unnöthigere Wiederholung gewesen, als dadurch zugleich auch Raum verschwendet worden seyn würde.

A.

A, ital. Präposition: auf, bei, nach, in, zu, gegen, mit, über, bis in, bis zu; z. B. a tempo — im Zeitmaße, a piacere — nach Belieben; steht auch mit den Artikeln il, lo, l' und la zusammen, z. B. alla capella.

Abassamento, beim Überschlagen der Hände in der Applicatur das Zeichen, daß die Hand unter die andre gesetzt werden soll.

Abgleiten, in der Applicatur das Abziehen eines Fingers von einer Obertaste auf eine Untertaste.

Absetzen, in der Applicatur der Gebrauch ein und desselben Fingers auf zwei verschiedenen Tasten.

Abweichung, das Verändern des Schlußtaktes oder Schlußsatzes bei der Wiederholung einer Periode oder eines Theils, so daß derselbe zum zweiten Male ganz anders als zum ersten Male gespielt wird. Die

Zeichen dafür sind gewöhnlich die Ziffern 1 und 2 unter einem Bogen über dem Takte oder Satze; die erste bezeichnet diejenigen Noten, welche beim ersten Male, und die zweite diejenigen, welche beim zweiten Male gespielt werden sollen.

Abzug, die Art und Weise, wie die Finger von den Tasten gehoben werden müssen. Beim getragenen und gebundenen Spiele geschieht dies langsam und ziehend, beim gestoßnen aber kurz.

Accarezzevole, schmeichelnd, einschmeichelnd, lieblich.

Accompagnato, begleitet, begleitend, nach Art der Begleitung.

Adirato, erzürnt, mit dem Ausdrucke des Zorns.

Ad libitum, nach Gutdünken, nach Belieben, z. B. ob ein Instrument oder eine Stelle gespielt werden soll oder nicht, und wie dieselbe gespielt werden soll.

A due und a duoi, zu zwei, nämlich Instrumente oder Spieler.

Affabile, freundlich, liebreich.

Affettuoso, affectvoll, stark, anhaltend.

Afflizione, Wehmuth, con affl. mit Wehmuth.

Agilità (Adschilità), Leichtigkeit, Beweglichkeit.

Agitato (adschitato), handelnd, bewegt, stürmisch bewegt.

Albertisch, heißt der Baß, wenn die Töne desselben auf Harfenart gespielt werden müssen (von Dom. Alberti, der diese einförmige Figur oft gebrauchte).

A livre ouvert, (franz.), dasselbe was a prima vista.

Allegramente, Adverbium von allegro, bedeutet auch dasselbe.

Allegrezza, Munterkeit, Lebhaftigkeit; con all. mit M.

Allegrissimo, Superlativ von allegro, sehr schnell.

All' Ottava, in der Octav, s. im zweiten Capitel des ersten Theils die Lehre von den Abbreviaturen in der Notenschrift.

Allentando, dasselbe was rallentando.

All' unisono, im Einklange, s. Unisono.

Alternativo oder alternamente, franz. alternativement, wechselsweise, steht, wenn die Abtheilungen eines Tonstücks wechselsweise gespielt werden sollen.

Alzamento, der Gegensatz von Abassamento.

Amabile, liebenswürdig, lieblich, einnehmend.

Amarevole, dasselbe was amabile.

Amarezza, Betrübniß, Bitterkeit; con am., mit Betr.

Amorevole und Amoroso, zärtlich, lieblich, schmeichelnd.

Ancore, nochmals, gleich mit bis.

Andamento, gehend, munter gehend, langsam doch heiter.

Angosciamento, (Angoschjamento), Bekümmerniß, Angst.

Animato, belebt, lebhaft, frisch, voll Geist, rasch.

Animoso, beherzt, beseelt, kräftig.

Anoniren, anoner, stammeln, stottern im Spiele.

Appassionato, leidenschaftlich, belebt, kräftiger werdend.

Appenato, gleich mit con dolore oder amarezza.

Appoggiato (appoddschjato), gebunden, Ton in Ton überziehend.

Arbitrio, Willkühr, a suo arb. nach seinem Belieben.

Ardito, kühn, beherzt.

Arioso, sangbar, in Claviernoten so viel als a tempo.

Arpeggiato (arpeddschjato), zergliedert, auf Harfenart.

Assai, sehr, genugsam, z. B. allegro assai, sehr schnell, schnell genug.

Attacca, falle ein, binde an; steht am Schlusse einer Abtheilung, wenn die folgende ohne Aufenthalt gespielt werden soll, z. B. Rondo attacca — fahre sogleich mit dem Rondo fort.

Audace (audatsche), kühn, herzhaft.

Ausspielen und einspielen, wird oft verwechselt: ein ausgespieltes Clavier ist ein in seiner Mechanik schon abgenütztes;

ein neues Clavier, dessen Mechanik durch längeres Spielen bereits elastischer gemacht worden ist, heißt ein eingespieltes Clavier.

B.

Battuta, Schlag, Taktschlag; a battuta, dasselbe was a tempo — im Zeitmaße, nach dem Takte.

Bekielen, das Einsetzen der Federstreifen hinten in die Tasten der Clavichords oder in die Docken der Fortepiano's.

Beledern, das Überziehen der Hämmer der Fortepiano's mit Leder.

Beneplacito (Beneplatschito), Gefallen, Belieben; a ben., nach Gefallen, nach Belieben.

Betuchen, das Durchflechten der Saiten des Clavichords mit Tuchstreifen hinten am Saitenhalter.

Bezug, die Summe der Saiten eines Claviers.

Bis, zweimal, steht über eingeklammerten kürzeren Sätzen, die zweimal nach einander gespielt werden sollen.

Bravura, Kunstfertigkeit, große mechanische Fertigkeit.

Brillant oder Brillante, glänzend, schimmernd, lebhaft.

Brio, Munterkeit, Feuer, Lebhaftigkeit; con br., mit M.

Brioso, munter, lebhaft, feurig.

Bruscamente, rauh, hart, scharf, herb, stoßend.

Burlando, burlesco und burlescamente, scherzhaft, possierlich.

C.

Cadence od. Cadenza, Cadenz. Steht das Wort über Fermaten oder längeren Noten, so deutet es an, daß der Spieler hier eine freie, beliebige verzierende Passage anbringen kann und soll.

Calando, abnehmend, nachlassend, nämlich in der Kraft des Spiels, also: immer schwächer werdend.

Calmato, beruhigt, ruhig; con calma, mit Ruhe.

Capriccietto (Caprittschjetto), ein kleines Capriccio.

Capriccioso, (caprittschjoso), launig, eigensinnig, humoristisch, und zugleich mit vieler Bravour.

Carezzando und Carezzevole, dasselbe was accarezzevole.

Caricato, überladen, übertrieben.

Catena, Kette, Catena di trilli, Trillerkette, eine Reihe von Trillern.

Centone, Cento u. Pasticcio (Tschentone, Pastittschjo), Flickwerk, Stückwerk, ein aus mehreren schon bekannten Sätzen zusammengesetztes Tonstück.

Charakteristische Note, nota characteristica, derjenige Ton, durch welchen sich eine Tonart von jeder andern unterscheidet. Gewöhnlich ist das der vierte oder siebente Ton ihrer Leiter.

Choraliter, choralmäßig, nach Art eines Chorals.

Chorda, Saite; a una chorda, das Verschieben der Claviatur um so viel, daß die Hämmer nur an eine Saite anschlagen.

Claviarium, Claviatur, die sämmtlichen Tasten eines Claviers.

Coda, Anhang, Schlußsatz.

Col, con, coll', colla, co', mit, z. B. con spirito, mit Geist.

Come, wie; come sopra, wie oben, wie vorhin.

Comodamente, comodetto, comodo, bequem, gemächlich; a suo comodo, nach seinem Wohlgefallen, nach Willen des Spielers.

Compiacevole (compiatschevole), gefällig, angenehm, auch so viel als beliebig.

Concertant, concertato, concertando, concertirend, auch so viel als: mit Bravour.

Concordia, steht bisweilen statt unisono.

Corosa, das Finalzeichen, auch das Wiederholungszeichen.

Custos, Wächter; ein Zeichen am Schlusse einer Notenzeile, welches den Linienraum der folgenden Note, zum sofortigen Erkennen dieser, einnimmt. Die Gestalt ist verschieden, gewöhnlich ⁓, auch o.

D.

Decousu, (franz.), unzusammenhängend, stotternd.

Deficiendo, dasselbe was decrescendo.

Delicatezza, Zartheit, con del., mit Zartheit. Dasselbe bedeuten Delicate und delicatamente.

Detaché, franz. Ausdruck für staccato.

Determinato, entschlossen, bestimmt, stark und scharf accentuirt.

Diligenza (Dilidschenßa), Fleiß, Genauigkeit; con d., mit Fleiß, mit Aufmerksamkeit.

Diluendo, verlöschend, bis zum völligen Verhallen in der Kraft nach und nach abnehmend.

Discrezione, Einsicht, Beurtheilung, Sorgfalt; con d., mit E., Genauigkeit. Dasselbe ist discreto.

Divotamente und divoto, andächtig, ernst, würdig.

Dolce, (Doltsche), dolcemente und con dolcezza, süß, angenehm, mit Zärtlichkeit, einschmeichelnd.

Dolente und dolentemente, klagend, wehmüthig, ist der höhere Grad von con dolore.

Dolore, Schmerz; con dol., mit Schmerz. Dasselbe ist doloroso und dolorosamente, schmerzlich, schmerzhaft.

Doppio, doppelt, zweifach, z. B. Concerto doppio, Doppelconcert, ein Concert für zwei Claviere.

Due und Duoi, zwei; a due — zu zwei, nämlich Spieler.

Due volte, zweimal, dasselbe was bis.

E.

Einspielen, s. Ausspielen; dann auch so viel, als durch Übung sich eine eigenthümliche Spielart angewöhnen, und endlich so viel als das Zusammenspielen mit Andern, um den Vortrag gegenseitig zu modificiren.

Elegante, elegantemente, con eleganza oder eleganzia, elegant, zierlich, mit Zierlichkeit, Eleganz.

Elevamento und elevalezza, erhoben, mit Erhebung, Erhabenheit. Dasselbe ist con elevazione.

Encore, (franz.), noch, noch einmal, dasselbe was bis.

Energico (enerdschico), energisch, kräftig, stark und nachdrücklich.

Eroico, heroisch, kräftig, stark.

Espressione, Ausdruck; con espr. mit A.; dasselbe ist espressivo, ausdrucksvoll, gefühlvoll.

Extemporiren, aus dem Stegreif spielen, das freie Fantasiren.

F.

Fastoso, prächtig, feierlich, erhaben.

Feroce (ferotsche), wild, ungestüm, stürmisch.

Festoso, festlich, feierlich, würdevoll.

Fiero, fieramente, wild, heftig, sehr lebhaft.

Fin (franz.) und Fine, Ende; Da capo sin al Fine, vom Anfang bis dahin wo Ende steht oder bis an den Schluß.

Fioco, leise, schwach, mit zögerndem Anschlage.

Fioreggiante, (fioreddschjante), fiorito, con fioritura, verziert, mit Verzierung.

Flebile und flebilmente, klagend, weinerlich, traurig, gleich mit lagrimoso.

Forte, stark; fortissimo, sehr stark.

Forza, Kraft, Stärke; con f., mit Kraft. Dasselbe ist forzando, das sich gewöhnlich aber nur auf eine oder einzelne Noten bezieht.

Fresco, frescamente, frisch, lebhaft, munter.

Fugato, fugirt, nach Fugenform.

Funebre, zur Beerdigung gehörig; Marcia funebre, Trauermarsch.

Fuoco, Feuer; con f., mit Feuer, fuocoso, feurig.

Furioso und con furia, wüthend, tobend, rasend, mit Wildheit, Toben.

G.

Gajo, lustig, freudig, mit dem Ausdrucke der Lustigkeit.

Garbo, ziemlich gleich mit Gusto; con garbo, mit wohlgefälligem Ausdrucke.

Generoso (Dscheneroso), edel, anständig, geschmackvoll.

Giocoso (Dschokoso), tändelnd, scherzhaft, spielend. Dasselbe bedeuten die Wörter: giochevole, giochevolmente, giocosamente, giocolosamente, giucante, giuchevole, giuocante.

Giocondamente, giocondoso, giocondevole, giocondo, con giocondezza, con giocondità, angenehm, heiter, vergnügt.

Giusto (Dschjusto), nach, gemäß, zu; z. B. giusto tempo, dem Zeitmaße gemäß.

Glissicato, glissicando, glissando, fließend, leicht, anspruchslos.

Gracile (gratschile), schwach, leise.

Grandioso, großartig.

Grave, schwer, gewichtvoll, bedeutungsvoll.

Gravità oder Grandezza, Schwere, Gesetztheit, Last; con g., mit Ernst, Würde, Bedeutsamkeit.

Grazia, Anmuth, Leichtigkeit; con gr., mit A. Dasselbe ist grazioso, anmuthig.

Grottesco, fratzenhaft, verzerrt.

Guida, dasselbe was Custos.

Gusto, Geschmack; con gusto, mit G. Dasselbe ist gustoso, geschmackvoll, angenehm, gefällig.

H.

Nichts.

I.

Il, ital. Artikel, z. B. il tempo, das Zeitmaß.

Imbroglio, Verwicklung, Verwirrung; con imb. mit Verwirrung, d. h. mit absichtlicher Störung des Rhythmus, wie verwirrt, hinkend.

Imperioso, herrisch, gebieterisch.

Impetuoso u. con impeto, ungestüm, mit Ungestüm; ziemlich dasselbe was tempestoso.

Imponente, befehlend, gebieterisch, ausdrucksvoll.

Improvisiren, dasselbe was Extemporiren.

Innocente u. innocentemente (innotschente), ungekünstelt, einfach, mit dem Ausdrucke der Unschuld, des Ungesuchten.

Ira, Zorn; con ira, mit Zorn, zornig.

Irresoluto, unentschlossen, schwankend, stockend, unsicher.

Istesso, s. L'istesso.

K.

Krebsgängig, heißt ein Tonstück, z. B. Kanon, wenn dasselbe auch rückwärts gespielt werden kann oder muß; daher Krebskanon, Krebsmenuett.

L.

Lacrimando oder Lagrimando und lagrimoso, weinend, bewegt, traurig, rührend.

Lamentabile und lamentoso, klagend, wehmüthig, sehr betrübt, tief gerührt.

Languente und languido, auch languendo, schmachtend, sehnsüchtig, schleppend.

Leggeranza (Leddscheranza), leggiadramente, leggiadro, leggiadretto, leggiere, leggiero, leggieremente, Leggierezza und Leggerezza, Leichtigkeit, leicht, gefällig, anspruchslos, gewandt, mit Zierlichkeit.

Lentando, nachlassend, erschlaffend, ziemlich gleich mit ritardando, zögernd.

Lentemente und Lentamente, dasselbe, was Lento und lente, träg, schlaff, gemächlich.

Libitum, Belieben; ad lib. nach Belieben (des Spielers).

Liscio (lischjo), plattweg, schlechtweg, leichthin.

L'istesso, derselbe, dasselbe, z. B. l'istesso tempo, dasselbe Zeitmaß, nämlich wie vorhin, wenn dasselbe vorher durch ein anderes unterbrochen worden war.

Lugubre, trauernd, mit tiefer Trauer; daher auch Marcia lugubre, Trauermarsch.

Lusingando, Lusingante, Lusinghevole, Lusinghevolmente, Lusinghiere u. Lusinghiera, einschmeichelnd, sanft, spielend, leicht, ziemlich dasselbe was leggiere.

M.

Ma, aber, allein; Allegro ma non troppo, schnell, aber nicht zu sehr.

Maestoso, majestätisch, erhaben, mit Würde.

Maggiore (maddschjore), franz. **majeur**, lat. **major**, größer, höher; zeigt in einem Tonstück die Durtonart der vorangegangenen Molltonart an (größere Terz); oft steht in diesem Falle auch modo (Tonart) daneben; mit tempo zusammengebraucht zeigt das Wort den sogenannten alla breve-Takt an.

Malinconico, schwermüthig, melancholisch, tiefsinnig.

Manca, linke, nämlich Hand; dasselbe was **sinistra**.

Mancando, abnehmend, gleich mit diminuendo.

Mano, **main**, Hand; man sehe im Buche die Lehre von der Applicatur.

Marcato, markirt; ben marc., stark markirt.

Martellato, gehämmert, dasselbe was staccato.

Marziale, kriegerisch.

Massima und **Massimo**, größte, größter; z. B. con massima discrezione, mit der größten Discretion.

Medesimo, selbst, derselbe, dasselbe; medesimo tempo, dasselbe Zeitmaß, nämlich als vorhin.

Meno, weniger; z. B. meno allegro, weniger schnell, nämlich als vorhin.

Mezzo, weiblich **mezza**, halb; z. B. a mezza forza oder con m. f., mit halber Kraft, mittelmäßig stark.

Minacciando (minattschjando), **Minaccievole** und **Minaccioso**, drohend, daher stark accentuirt.

Minore, franz. **Mineur**, lat. **minor**, der Gegensatz von **maggiore**, also kleiner (kleinere Terz), Molltonart.

Moderato, mäßig, gemäßigt.

Molto, viel, sehr, beträchtlich, z. B. molto allegro, sehr schnell.

Morendo, sterbend, erlöschend, gleich mit diluendo. Oft steht dafür auch **Moriente** und **Moriendo**.

Mormorando, gleich mit tremolo.

Mosso, bewegt; z. B. più mosso, mehr bewegt, nämlich als vorhin.

Mostra, dasselbe was Custos.

Moto, Bewegung, Trieb, Leben; con moto, mit Leben; moto precedente ist gleich mit l'istesso tempo.

N.

Nell, **nell'**, **nello** und **nella**, in, im, in dem, in der; z. B. nello stesso tempo, in demselben Zeitmaße.

Non, nicht; non troppo, nicht so sehr.

O.

O, oder. Dasselbe bedeuten Od, osia.

Ondeggiamento (ondeddschjamento), wallend, wellenförmig, gleich mit tremolo.

Ordinario oder **Solito**, gewöhnlich; in Claviernoten gleich mit loco, also die Aufhebung des Spiels in oder mit Octaven.

Ornatamente, verziert, mit Verzierung vorzutragen.

Osservanza, Achtung, Aufmerksamkeit; con oss., mit Aufmerksamkeit, Genauigkeit.

Ottava, s. im zweiten Capitel des ersten Theils die Lehre von den Abbreviaturen in der Notenschrift.

P.

Parte, Theil; volti siegue la seconda parte, wende um es folgt der zweite Theil. Auch heißt das Wort wohl so viel als Stimme oder Parthie, z. B. colla parte, mit der Hauptstimme.

Patetico, pathetisch, erhaben, feierlich.

Pedale, Pedal, zeigt an, daß das Pedal gebraucht oder — mit andern Worten — die Dämpfung von den Saiten gehoben werden soll.

Perdendo, **Perdendosi**, gleich mit diminuendo oder mancando, verlierend, abnehmend an Kraft.

Pesante, gewichtig, schwerfällig, gemessenen Schrittes.

Piacer, **Piacere** (Piatscher), Belieben, Wohlgefallen; a. p., nach Belieben des Spielers.

Piacevole (piatschewole), freundlich, gefällig, anmuthig.

Piacimente (piatschimente), gleich mit Piacer.

Piano, schwach, leise; Superlativ pianissimo, sehr schwach, mit sehr leisem Anschlage.

Piano forte, schwach stark; zeigt an, daß der auf die schwach angeschlagene Note folgende Ton sofort wieder stark angegeben werden soll.

Pickiren, Piquiren, ein getragenes oder gebundenes staccato, wobei die Töne nicht so sehr abgestoßen, als vielmehr nur mit einem leichten Druck angegeben werden. Das Zeichen dafür sind Punkte mit einem Bogen über den Noten.

Pieno, voll, kräftig; piena forza, mit ganzer Kraft.

Pietoso, theilnehmend, mitleidig, gerührt.

Più, mehr; più mosso, mehr bewegt; più allegro, schneller, nämlich als vorhin; più tosto heißt: eher, vielmehr, lieber, z. B. Adagio più tosto Andante, langsam aber eher Andante als Adagio.

Placido und placidamente (platschido), gefällig, zufrieden, behaglich.

Poco, wenig; un poco, ein wenig; z. B. poco andante, ein wenig langsam; poco a poco, nach und nach, z. B. poco a poco crescendo, nach und nach zunehmend in der Schnelligkeit.

Poi, hernach, sodann, demnächst; poi siegue Rondo, sodann folgt das Rondo.

Pomposo, prächtig, prachtvoll, pompös.

Possibile, möglich; z. B. fortissimo quanto possibile, so stark als nur möglich.

Precipitando (pretschipitando), Precipitamente und Precipitosamente, schnell, über Hals und Kopf, überaus eilend.

Precisione, Genauigkeit; con pr., mit Genauigkeit.

Primo und Prima, erster, erstes, erste, nämlich Parthie, Theil, Stimme; prima volta, das erste Mal; Tempo di prima, das Zeitmaß wie vorhin; come prima, wie vorhin oder wie das erste Mal.

Q.

Quasi, gleichsam, beinahe wie, fast, ein wenig; z. B. Andante quasi Allegretto, langsam gehend, aber beinahe so schnell wie Allegretto.

Quater, viermal, z. B. zu wiederholen.

Quatro, vier; a quatro, zu vier, nämlich Händen oder Instrumenten.

R.

Rallentando, dasselbe was Ritardando.

Rapido oder rapidamente, reißend, hinreißend, äußerst rasch und behende.

Religioso (relidschjoso), religiös, feierlich.

Replica, Wiederholung; si replica, man wiederhole. Dasselbe ist Ripresa, Redita und Ridita.

Retardando, richtiger ritardando.

Rigore, Strenge; a rigore oder al rigore del' tempo, streng im Tempo, in ganzer Strenge des Zeitmaßes.

Rinforzando oder rinforzato, verstärkend, verstärkt; bezieht sich immer nur auf eine oder wenige Noten und erfordert einen starken Anschlag derselben. Dasselbe ist Sforzando und Sforzato.

Risoluto, entschlossen, kräftig, beherzt.

Risvegliato, aufgeweckt, munter, lebendig, kräftig.

Ritenuto, dasselbe was tenuto.

Rollando, rollend, dasselbe was tremolo.

Rovescio (Roveschjo), rovesciamente, auch a rov. und al rov., alla Riversa, al Riverso und Rivescio 2c., umgekehrt, in der Umkehrung, d. h. rückwärts zu spielen, krebsgängig.

Rullante, wirbelnd, trommelnd, gleich mit tremolo.

S.

Scemando (schemando), gleich mit diminuendo.

Scherzando oder Scherzoso (skerzando), scherzend, leicht, anmuthig, muthwillig.

Sciolto oder Scioltamente (schjolto), geläufig, frei, ungebunden; bisweilen auch so viel als staccato. Dasselbe ist con scioltezza, mit Ungebundenheit.

Sdegnoso, gehässig, trotzig, kurz abstoßend. Dasselbe ist con sdegno, mit Trotz.

Secondo und Seconda, zweiter, zweites, zweite, nämlich Spieler, Stimme, Instrument. Seconda volta, das zweite Mal.

Segno, Zeichen; dal Segno, vom Zeichen; al Segno, zum, bis zum Zeichen (welches immer daneben steht).

Segue oder Siegue, folgt, es folgt; steht am Ende der Notenseiten oder größern Sätze mit Anzeige desjenigen Satzes, welcher folgt.

Sei, sechs; a sei, zu sechs, nämlich Händen; französisch six (mains).

Semplice oder simplice (simplitsche), einfach, ohne alle Verzierung.

Sempre, immer, allezeit, fortwährend; z. B. sempre forte, fortwährend, durchaus stark.

Sentimento, Empfindung; con sent., mit Empfindung.

Senza, ohne; z. B. senza replica, ohne Wiederholung; senza tempo, ohne Zeitmaß (dies dasselbe was a piacere oder ad libitum).

Serioso oder con Serio, ernsthaft, männlich, mit Ernst, Festigkeit.

Sfogato, schwach, hohl, mit behutsamem Anschlage.

Sforzando oder Sforzato, s. Rinforzando.

Si, man; z. B. si replica, man wiederhole.

Simile oder simili, ähnlich; s. im zweiten Capitel des ersten Theils die Lehre von den Abkürzungen in der Notenschrift.

Sin' al Fine oder Sin' al 𝄐, bis zum Schlusse, bis zum Finalzeichen oder dahin wo Fine steht.

Sino, bis; sin' al segno, bis zum Zeichen (welches daneben steht und beliebig seyn kann).

Slegato, Gegensatz von ligato, also ziemlich dasselbe was staccato.

Slentando, gleich mit rallentando.

Smanioso oder con Smania, wüthend, tobend, mit Toben, Wildheit.

Sminuendo oder Sminuito, gleich mit diminuendo.

Smorzando, smorzato, auch smorendo, gleich mit morendo.

Soave oder Soavamente, lieblich, angenehm, zart.

Solito und ordinario, gleich mit loco.

Solo, allein; bezeichnet in Tonstücken mit Begleitung diejenigen Stellen, in welchen das Clavier entweder allein oder doch vorzugsweise, concertirend, wirkt.

Sopra, oben, vorhin; come sopra, wie oben, wie vorhin.

Sostenuto, aushaltend, anhaltend; bezeichnet einen gedehnten, getragenen Vortrag.

Sotto, gedämpft, mit Dämpfer; auch untere, z. B. ottava sotta, in der unteren oder tieferen Octav.

Spiccato oder spiccatamente, deutlich, gehörig von einander abgesondert, mit rundem, perlendem Spiel.

Spiritoso oder spirituoso und con spirito, geistvoll, mit Geist, leidenschaftlich, kräftig, lebenvoll.

Stendando, zögernd, in die Länge ziehend, gleich mit ritardando.

Stesso, s. L'istesso.

Strasciando (straschjando), Strascinando, auch trascinando, gleich mit ritardando und rallentando.

Strepitoso und con strepito, rauschend, geräuschvoll, mit Geräusch.

Stretto, wörtlich: eng; steht zunächst in Fugen, wo das Thema in den folgenden Stimmen eintritt, ehe es von der Hauptstimme ganz vollendet worden ist; dann ist es auch gleich mit accelerando od. stringendo, und daher wird der schnellere Schlußsatz eines Tonstücks auch wohl la Stretta oder lo Stretto (die Stretta) genannt.

Strisciando (strischjando), einen Ton in den andern hinüber ziehend.

Subito, plötzlich, schnell; volti subito, wende schnell um.

T.

Tace (tatsche), schweige; auch (lat.) tacet, er schweigt, nämlich der Spieler, wenn derselbe in Tonstücken mit Begleitung einen bedeutenden Theil hindurch schweigen (pausiren) soll.

Tanto, sehr, so viel; z. B. Allegro non tanto, nicht so sehr schnell.

Tardando, dasselbe was ritardando. Auch tardo ist damit gleichbedeutend.

Tempestoso, stürmisch, heftig, ungestüm. Dasselbe ist con tempestà, mit Ungestüm.

Tenerezza, Zartheit, Empfindsamkeit; con ten., mit Zartheit, oder tenero und teneramente, zart, zärtlich, empfindsam.

Tenuto oder tenute, gehalten, aushaltend, schwer, anhaltend im Anschlage.

Ter, dreimal, nämlich zu wiederholen oder zu spielen.

Timoroso od. timorosamente, furchtsam, zagend, zitternd, erschrocken.

Tosto, vielmehr, nämlich mit più zusammen (s. d.).

Tranquillamente, tranquillo, con tranquilezza und con tranquillità, ruhig, gelassen, mit Ruhe, mit Gelassenheit, leichtweg.

Trascinando, gleich mit strascinando.

Tre, drei, a tre, zu drei, nämlich Spielern oder Händen; tre volte, dreimal.

Troppo, sehr, allzusehr; z. B. Allegro non troppo, nicht allzusehr schnell.

Tutti, alle, nämlich Stimmen; steht in Tonstücken mit Begleitung bei den Sätzen, wo die Stimmen der Begleitung hauptsächlich hervortreten, und das Clavier schweigen kann.

U.

Un poco, ein wenig, z. B. un poco crescendo, ein wenig zunehmend in der Stärke; un poco più allegro, ein wenig mehr schnell.

Unisono, im Einklange, octavenmäßig.

V.

Vacillando (watschilando), wankend, schwankend, mit hinkendem Vortrage.

Veloce (welotsche), fliegend, flugschnell, sehr rasch. Der Superlativ velocissimo kommt selten vor.

Verte, wende um, gleich mit volti.

Vibrato, im Clavierspiel gleich mit rinforzando, nur erfordert es ein noch heftigeres Herausstoßen des Tones.

Vigoroso und Vigorosamente, con Vigore, stark, energisch, mit Kraft, Energie.

Vista, Anblick, Gesicht; a vista oder a prima vista, beim ersten Anblick, nämlich spielen, das deutsche „Vom Blatt spielen", daher der Ausdruck „Prima-vista-Spiel."

Vistamento, gleich mit Presto.

Vivace (wiwatsche), vivo, con Vivezza und Vivacità, lebhaft, mit Lebendigkeit, munter, rasch, mit Lebhaftigkeit.

Volta, mal, also prima volta, erste Mal; seconda volta, zweite Mal.

Volti, wende um; si volti oder voltisi, man wende um.

W.

Nichts.

X.

Nichts.

Y.

Nichts.

Z.

Zelo, Eifer; con zelo, mit Eifer; zeloso, eifrig, ziemlich gleich mit stringendo.

Zoppa, mit alla zusammen, also alla zoppa, auf hinkende Weise, stotternd, nämlich in der rhythmischen Bewegung.

II.

Wortabbreviaturen.

Accel.	ist gleich	accelerando.
Ad. oder Ad^{o}	=	Adagio.
Ad lib.	=	Ad libitum.
All^{o}	=	Allegro.
All^{tto}	=	Allegretto.
And oder Ad^{te}	=	Andante.
And^{no}	=	Andantino.
Arp. oder Arp^{o}	=	Arpeggio.
A. t.	=	a tempo.
B. oder b.	=	Basso od. bassa, nämlich Ottava.
Cal.	=	calando.
c.	=	con, col; collo ꝛc.
cres. oder cresc.	=	crescendo.
D. C.	=	da Capo.
D. S.	=	dal Segno.
decr. od. decresc.		decrescendo.
d.	=	destra, nämlich mano.
dim.	=	diminuendo.
dol.	=	dolce.
espr.	=	espressivo.
f. und ff.	=	forte und fortissimo.
f. p.	=	forte piano.
Fp. oder Pf.	=	Pianoforte (Instrument)
fz.	=	forzando.
g.	=	gauche (nämlich main).
H.	=	Hand.
leg. oder lig.	=	legato oder ligato.
l.	=	link, nämlich Hand.
M.	=	Mano oder Main.
magg.	=	maggiore.
m. d.	=	Mano destra od. main droite.
M. M.	=	Mälzels Metronom.
m. s.	=	Mano sinistra.
manc.	=	mancando.
mez.	=	mezzo oder mezza.
mf.	=	mezzo od. meno forte.
Min.	=	minore.
Mod.	=	moderato.
mor.	=	morendo.
O^{va} od. 8va od. 8.	=	Ottava.
Ped.	=	Pedale.
perd.	=	perdendosi.
p. und pp.	=	piano und pianissimo.
pf.	ist gleich	poco forte.
p. f.	=	più forte.
Pf.	=	Pianoforte.
rall.	=	rallentando.
rf. oder rfz.	=	rinforzando.
r. oder r.	=	recht, nämlich Hand.
rit.	=	ritardando.
Scherz.	=	scherzando.
seg. oder sig.	=	segue oder sigue.
sf. oder sfz.	=	sforzando.
s.	=	sinistra, nämlich mano.
sim.	=	simili.
smorz.	=	smorzando.
sost.	=	sostenuto.
stacc.	=	staccato.
ten.	=	tenuo oder tenuto.
tr.	=	Triller, trillo.
trem.	=	tremolo.
u. c.	=	una chorda.
unis.	=	unisono.
Var.	=	Variazione.
V.	=	Verte oder volti.
V. S.	=	volti subito.
1^{o} oder I^{ma}	=	primo od. prima, nämlich volta.
II^{do} oder II^{a}	=	secondo oder seconda, nämlich volta.

Große oder sogenannte Versal-Buchstaben mit einem Kreuz neben sich sind das Zeichen der Durtonart des durch den Buchstaben benannten Tones, z. B. D♯ ist gleich D-Dur.

Eben solche Buchstaben mit einem b neben sich sind das Zeichen der Molltonart des dadurch benannten Tones, z. B. Cb ist gleich C-Moll.

Anmerkung. Andere Wortabbreviaturen kommen gar nicht oder doch nur sehr selten in der Ton- und Notenschrift des Clavierspielers insbesondere vor, und in letzterem Falle sind sie durchaus willkührlich, immer aber der Art und so vollständig, daß über das dadurch angedeutete Wort kein Zweifel obwalten kann.

III.

Zeichenschrift.

Vorbemerkung. Es sind in folgendes Verzeichniß, wie sich auch von selbst versteht, nur alle diejenigen Zeichen aufgenommen, welche der Notenschrift als solcher, die bereits im zweiten Capitel des ersten Theils vollständig abgehandelt wurde, nicht eigentlich angehören.

(Geltungsstriche) über Viertels- oder Noten noch größeren Zeitwerths bedeuten, daß diese Noten als solche gespielt werden sollen, die sich durch jene Geltungsstriche kenntlich machen, also wie Achtel, Sechszehntel, Zweiunddreißigstel ꝛc.

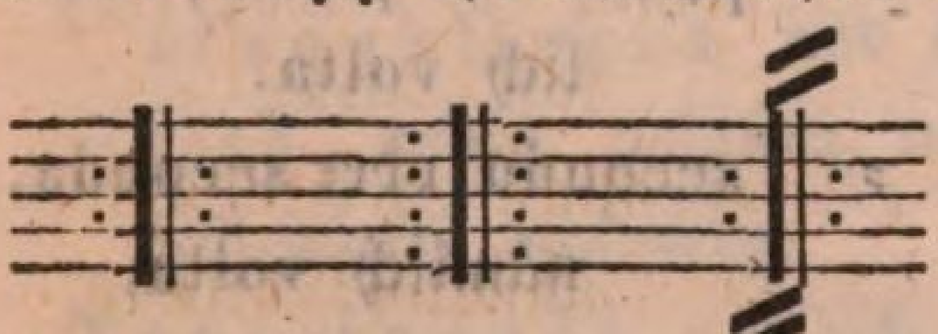
8. oder c. 8 oder 8va heißt mit oder in der Octav. Man sehe die Lehre von den Abbreviaturen in der Notenschrift im zweiten Capitel des ersten Theils.

.... / -.-.-.-.- / ~~~~~ } sind Dehnungszeichen oder Zeichen, daß Etwas, ein Wort oder Zeichen, so lange von Geltung seyn soll, als diese Punkte, Striche oder Linien reichen.

< ist das Zeichen des crescendo.

> ist das Zeichen des decrescendo.

> oder Λ ist das Zeichen des rinforzando.

 Wiederholungszeichen.

~ oder S Zeichen des gewöhnlichen Doppelschlags.

Zeichen des Doppelschlags von unten.

Zeichen des geschnellten Doppelschlags.

Zeichen des Schnellers.

oder Zeichen des Mordents.

Zeichen des Pralltrillers.

Ein Strich durch den Fuß einer kleinen Vorschlagsnote ist das Zeichen, daß der Vorschlag ganz kurz seyn soll.

ist das gewöhnliche Zeichen für Pedale, d. h. es soll bei diesem Zeichen das Pedal gebraucht oder — mit andern Worten — die Dämpfung von den Saiten gehoben werden. Da, wo dieses aufhören und man also die Dämpfung wieder fallen lassen soll, steht dann + oder ✳, welche Bedeutung aber auch das erste Zeichen haben kann, wenn das Aufheben der Dämpfung vorher durch das Wort Pedale oder Ped. angedeutet wurde.

tr oder + ist das Zeichen des gewöhnlichen Trillers.

tr ist das ausdrückliche Zeichen für den Triller mit Nachschlag von oben.

tr ist das ausdrückliche Zeichen für den Triller mit Nachschlag von unten.

Zeichen des Schnellers mit Nachschlag von unten.

Zeichen des Schnellers mit Nachschlag von oben.

{ oder [und] vor Accorden ist das Zeichen des Arpeggio.

<> Zeichen des Schwelltones, den wir aber auf dem Claviere nicht vollkommen zu bewirken vermögen.

(Queerstrich durch die Noten) ist das Zeichen des Zusammenschlags.

..... oder ııı über den Noten ist das Zeichen des staccato, und steht über diesen Punkten noch ein Bogen (..... od. ııı), der die Noten einschließt, so ist es das Zeichen des sogenannten Pickirens der Noten (s. oben dieses Wort).

(Bogen ohne Punkte darin über Noten) ist das Zeichen des ligato.

ist das Zeichen der Fermate und, steht es über zwei Taktstrichen, das sogenannte Finalzeichen oder das Zeichen des Schlusses eines Tonsatzes.

Ziffern über den Noten bedeuten die Intervalle oder dienen sie auch als Applica-

turzeichen, indem sie den Finger nennen, mit welchem die Note angeschlagen werden soll.

Ziffern über einer Notengruppe, die alsdann gemeiniglich auch noch ein Bogen einschließt, zeigen in der Regel die Größe dieser Gruppe an, als: ob es eine Triole, Sextole oder welche andre ist.

Unter die Ziffern 1 und 2 über den Schlußtakten eines zu wiederholenden Theils eines Tonstücks s. oben das Wort Abweichung.

Siebentes Capitel.

Formenlehre oder Beschreibung der jetzt gebräuchlichsten Claviermusikstücke.

§. 1.

Übungsstücke.

Die in eigentlich künstlerischer Hinsicht am niedrigsten, dagegen in pädagogischer Hinsicht in sehr hoher Bedeutung stehenden Tonstücke für Clavier sind die Übungsstücke, die bald unter diesem, bald unter jenem Namen erscheinen und das eine Mal Etuden, das andre Mal Exercitien, Studien oder noch anders heißen. Wie der Zweck derselben vornehmlich nur ist, Gelegenheit zur Übung oder vielmehr zur Aneignung eines immer höheren Grades technischer Fertigkeit zu geben, so kann auch ihre Form an keine andere Regel gebunden seyn, als welche dieser Zweck von selbst ergiebt, und diejenigen Übungsstücke, Etuden, Exercitien sind daher stets die besten, welche diesen Zweck am sichersten erreichen, was geschieht, wenn sie Gelegenheit zu gleichmäßiger Ausbildung aller beim Clavierspiele thätiger Körpertheile, namentlich der Finger beider Hände, geben. Es sind diese Art Tonstücke gleichsam die Buchstabirtafeln für die schöne Kunst des Clavierspiels, und wir müssen sie daher in einer völlig stufenweisen Folge aller der Schwierigkeit besitzen und üben, welche diese Kunst in mechanischer Hinsicht darzubieten vermag, auf den letzteren Graden dann mehr oder weniger auch eine gewisse innere künstlerische Belebung in sich aufnehmend, die gewissermaßen eine Ahnung giebt von dem, wozu hier vornehmlich der Mechanismus nur seine Schulung erhält. Etuden oder Exercitien, welche bei dieser Schulung blos eine gewisse in sich abgeschlossene Richtung jenes Mechanismus, nur den einen oder andern gewissen Theil desselben verfolgen, pflegen wohl ausdrücklich mit dem Namen charakteristische Etuden bezeichnet zu seyn. Diejenigen Übungsstücke, welche ich für die besten, weil zweckmäßigsten, für die mit der größten

pädagogischen Klugheit und Umsicht ausgearbeiteten halte, wurden schon in der Einleitung gehörigen Orts genannt. Es sind die von Clementi, Kalkbrenner, Bertini und Aloys Schmitt. Es steigern sich dieselben auch von der ersten bloßen Fingerübung an durch alle Grade und möglich berechenbaren Fälle derselben bis hinauf zum letzten wahrhaft concertirenden Spiel. Für sehr lehrreich können auch die von Cramer, Moscheles und Thalberg gelten, und geistvoll, aber wohl weniger praktisch nennt man mit Recht die von Mendelssohn-Bartholdy, Henselt und Liszt, und soll ich denen von Chopin und seinen glücklichsten Nachahmern ein Prädicat beilegen, so ist dies kein anderes als originell und wunderbar.

§. 2.

Variation.

Den bloßen Übungsstücken zunächst reiht sich in künstlerischer Beziehung die Variation an. Unter Variationen nämlich verstehen wir im Allgemeinen mehrere auf die mannigfaltigste Art und Weise veränderte Wiederholungen irgend eines, der Regel nach nur kurzen, einfachen und leicht faßlichen musikalischen Satzes, welcher das Thema genannt wird. Solche Veränderungen entstehen durch Zergliederung und Verkleinerung der Hauptnoten der Melodie, durch Einmischung durchgehender, harmonischer Neben- und sogenannter Wechselnoten, melodische und harmonische Verzierungen der einfachen thematischen Noten aller Art und dergleichen Hülfsmittel mehr. Das Haupterforderniß dabei ist immer, daß bei allen solchen Veränderungen die Grundzüge des Thema's niemals ganz unterdrückt werden, und daher verlangt man auch mit Recht von dem guten Vortrage einer Variation, daß der Hauptgesang, die hauptsächlichsten melodischen Verhältnisse des Thema's stets so viel als möglich daraus hervorgehört werden.

Hinsichtlich ihrer äußeren Gesammtform übrigens kann die Variirung eines Thema's auf zweierlei Weise geschehen seyn: einmal nämlich so, daß dabei jede auf angegebene Weise erzielte und modificirte Wiederholung desselben einen für sich bestehenden, ohne Beziehung auf die übrigen Veränderungen in sich abgeschlossenen Satz von entweder durchaus gleichem oder doch ziemlich gleichem rhythmischen Umfange wie das Thema bildet; und dann dergestalt, daß der Componist dabei nicht so streng auf das Thema selbst hinsichtlich seiner melodischen und harmonischen Verhältnisse Rücksicht nahm, vielmehr die Veränderungen mehr oder weniger ausführte, und durch eingeschaltete Zwischensätze so mit einander verband, daß sie nur nicht mehr oder doch weniger vereinzelt daliegen, vielmehr in ihrer Gesammtheit ein zusammenhängendes Ganze zu bilden scheinen. Die Varia-

tionen ersterer Art werden zum Unterschiede von den letzteren eigentliche, wirkliche genannt, und diese heißen insbesondere freie, so wie das dadurch entstandene gesammte Tonstück auch wohl anders denn „Variationen“, etwa „Fantasie“ und wie dergleichen betitelt zu seyn pflegt. Besonders fruchtbar an Bildung solcher freien Variationen war und ist C. Czerny, und eigentliche Variationen besitzen wir von fast allen Componisten in Menge.

Machen die Variationen für sich das ganze vorzutragende Tonstück aus und bilden nicht etwa, wie häufig der Fall ist, blos eine Abtheilung einer größeren Composition, als Concert u. dgl., so geht denselben meist auch eine sogenannte Introduktion (Einleitung) voraus, deren Form sich einzig dadurch auszeichnet, daß in der Regel in ihr schon mehr oder weniger deutliche melodische Anklänge des Thema's enthalten sind, die im Vortrage auch besonders hervorgehoben seyn wollen, und daß am Schlusse die Harmonie sich meistens in demjenigen Accorde bewegt, welcher am passendsten zu der Tonart des Thema's überleitet, weshalb im Spiele zwischen der Einleitung und dem Thema niemals ein Ruhepunkt statt finden darf, außer es besteht dieser blos in einer Fermate oder in einer ausgeführteren Cadenz mit Fermate.

§. 3.
Das Divertimento.

Eine ähnliche Gattung kleiner, aus verschiedenen leicht gearbeiteten Sätzen bestehender Tonstücke (mit oder ohne Begleitung andrer Instrumente), wie die sogenannt freien oder uneigentlichen Variationen, besitzen wir unter dem italienischen Namen Divertimento oder französisch Divertissement. Jene einzelne Sätze darin sind weder polyphonisch, noch so weitläufig gearbeitet, wie z. B. in den sogenannten Sonaten, von denen nachgehends die Rede seyn wird, sondern mehrentheils ohne bestimmten Charakter und bloße Tongemälde, die neben der Unterhaltung, neben dem angenehmen Reiz des Ohrs zum Höchsten nur die rein praktische Übung noch zum Zwecke haben. Daher auch der Name und die gänzliche Zwanglosigkeit in der Form, die hier herrscht und die, ein Divertimento weiter genau zu beschreiben, fast unmöglich macht. Demnach liegt das Divertimento gewissermaßen neben der Variation nach der Etude. Während nämlich diese gleichsam die bloße Buchstabirtafel ist für die Kunst des Clavierspiels, läßt jenes sich ansehen als gleichsam die Leseübung derselben, in welcher, damit der Schüler nicht ermüde, die fortgesetzten Übungen nicht mehr so abgerissen dastehen, sondern schon mehr ein formell Schönes bilden, aus welchem hin und wieder bereits ein Seelenlaut

tieferer Bedeutsamkeit hervorklingt und das mit seinen leichten gefälligen, unterhaltenden Melodien und Harmonien dem Spieler zugleich Lust und Vergnügen bereitet zu fernerer Übung seiner Kunst. In solcher Art haben wir denn auch das Divertimento bei seinem Vortrage selbst anzuschauen. Wir müssen es betrachten als ein Unterhaltungs- und Schulstück zugleich, als ein Stück, in welchem uns Gelegenheit gegeben werden soll, von der bereits gewonnenen Fertigkeit den Nutzen des Vergnügens und der geselligen musikalischen Unterhaltung zu ziehen, und welches daher, je von welchem Standpunkte der Componist diesen Zweck begreift, sehr verschieden geformt seyn kann und nur in seinem Ganzen stets ein gefälliges, anmuthiges Äußere des Tonspiels bewahrt.

In die Classe des Divertimento's gehören ihrer Form nach auch alle die sonstigen Unterhaltungsstücke, die unter völlig beliebigen Namen, bald als Souvenir's, bald auch unter andern aus der Dichtkunst oder sonst woher geborgten Titeln, besonders neuerer Zeit sehr häufig zum Vorschein kommen, und die wir ganz richtig auch wohl unter dem Sammelnamen „Salonstücke“ begreifen, weil sie fast mehr noch denn das Divertimento, das doch zugleich auch Schulstück seyn will, ausschließlich den Zweck der Unterhaltung, des Ohrreizes, oder der Parade mit besonderen Fingerkünsten, die nothwendig den sinnlichen Reiz noch mehr befördern, verfolgen.

§. 4.

Suite und Parthie.

Früher standen an der Stelle dieser Unterhaltungs- oder unterhaltenden Übungsstücke, und namentlich an der Stelle des neueren Divertimento's, die sogenannten Suiten und Parthien. Es waren dies Nichts als zusammenhängende Reihefolgen kleinerer Tonstücke in mehrentheils charakteristischen Tanzrythmen, so daß eine solche Suite oder Parthie mehrere Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen und wie die alten und meistens veralteten Tänze alle heißen oder hießen, zugleich enthielt. Daher, aus dieser Form, mochte auch der Name entstanden seyn. Suite sagten insbesondere die Franzosen für derlei Tonstücke, das eigentliche deutsche Wort dafür war Parthie, und die Italiener bedienten sich des Ausdrucks Partita. In den deutschen Parthien stand gemeiniglich die Allemande voran, und bisweilen war zur Verbindung der einzelnen Tanzmelodien auch wohl ein Allegro, ein kurzes Andante oder sonst ein beliebiger Tonsatz (Gedanke) eingeschoben. An eine Eigenthümlichkeit und Abgeschlossenheit des Charakters war und ist demnach bei diesen Tonstücken, wo sie noch existiren, nicht zu denken, und kamen sie ganz aus der Mode, so war der Verlust nicht so groß, und nur ihre Wiedereinführung unter den

Namen Potpourri, Melange rc. um so mehr zu bedauern, als sie nun auch nicht etwa mehr bloße Tänze, Tanzrhythmen und Tanzmelodien, sondern selbst solche Tonformen in ihr Bereich zogen, deren Bestimmung ursprünglich eine edlere war und deren Charakter und Kunstwerth demnach hierdurch eine Verstümmelung erleiden mußte.

§. 5.
Potpourri, Melange, Quodlibet.

Diese nämlich sind ebenfalls nur längere oder kürzere aus mehreren und meist zwar schon bekannten, also aus anderen Werken entlehnten Themen beliebig zusammengesetzte Tonstücke, bei denen die Verfasser kein anderes Verdienst haben als im glücklichen Falle das einer geschickten, geschmackvollen und interessanten Compilation, der passenden Verknüpfung und der anmuthigen Ausführung der verschiedenen Melodien und kleineren Tonsätze, die nur entweder aus blos einem größeren Tonwerke oder auch aus mehreren andern und verschiedenen Compositionen zusammengelesen seyn können. Im letztern Falle wird das Stück vorzugsweise Quodlibet, französisch Melange, italienisch Olla Potrida, und im ersteren einem allgemeinen Sprachgebrauche zu Folge mehr Potpourri insbesondere genannt. Ob die Tonwerke, aus denen die Motive entlehnt wurden, ebenfalls Clavier-Compositionen oder Compositionen für andere Instrumente, Gesang oder dergleichen sind, darauf kommt Nichts an; meistens sind es Opern, die auf diese Weise zur Quelle neuer Claviersätze dienen müssen, und bald erscheinen dann die daraus entlehnten Bruchstücke einfach, bald auch variirt. Immer aber bleiben dergleichen Tonstücke — mit einem Worte — musikalische Ragouts, die nach Allem schmecken, und eben deshalb keinen Geschmack bilden, Musterkarten, die tausendfarbig und mit tausenderlei Dessins kein einzig schönes, d. h. vollständiges Bild geben. Sagt doch das auch schon der Name, der ursprünglich im Französischen und Italienischen nichts Geringeres bedeutet als ein Lieblingsgericht, das aus verschiedenen kleingeschnittenen und zusammengedämpften Fleischarten besteht, einen Topf oder ein Geschirr mit allerhand wohlriechenden Blumen und Kräutern, und im allgemeinen Sinne endlich jedes bunt durch und unter einander geworfene Gemengsel. Schülern sollte man daher erst alsdann dergleichen Tonstücke zum Spielen geben, wenn sie bereits eine solche Fertigkeit und eine so weite Ausbildung erlangt haben, daß diese auch ohne Gefahr für ihren Geschmack wohl einmal zur bloßen Belustigung des Ohrs, sinnereizenden Unterhaltung Anderer oder zur Erinnerung an dergleichen früher gehörte Melodien verwendet werden darf, die ursprünglich nicht für Clavier erfunden und geschrieben wurden.

§. 6.

Das Rondo.

Das Rondo, franz. Rondeau, das nun sowohl ein Tonstück für sich, als eine der Hauptabtheilungen größerer Tonwerke, wie Sonaten, Concerte u. dergl., bilden kann, ist eine Composition, in welcher das Hauptmotiv, das Hauptthema wenigstens zwei=, wenn nicht drei= oder gar viermal erscheint und bei jeder Wiederholung mit zweckmäßiger Veränderung durchgeführt, und deren weitere Eigenthümlichkeit bei genauer kunstgerechter Behandlung darin besteht, daß der wiederkehrende thematische Satz, womit das Rondo jederzeit beginnt, selbst wenn ihm, wie häufig der Fall ist, eine vorbereitende kürzere oder längere Introduktion vorausgeschickt seyn sollte, — daß dieser Satz aus zwei Gliedern besteht, von denen das erste seinen Abschnitt auf der Grundlage des Dreiklangs der Dominante schließt, während das zweite blos eine Wiederholung des ersteren aber mit dem Schlusse auf der Tonica ausmacht. Nach diesem sogenannten Rondosatze wendet sich dann in der Regel die Modulation zur Tonart der Dominante oder zur Tonart der Terz, in welcher sich eine mehr oder weniger ausgeführte Hauptperiode bildet, auf welche wieder jener Rondosatz in seiner ersten Grundtonart folgt, um hiernach zu einer neuen Periode überzuleiten, die sich in der Regel in der Molltonart der Sexte oder auch in der ersten Grundtonart bewegt, von da zur Tonart der Terz sich wendet und endlich in eben der Tonart schließt, in welcher sie angefangen wurde. Ist nach dieser zweiten großen Periode das Hauptmotiv und meistens abermals zwar in seiner Grundtonart noch einmal gehört worden, so folgt entweder die große, brillante Schlußcadenz oder erst noch eine dritte große Periode, die theils die melodischen Theile des ersten Zwischensatzes oder Couplets, wie solcher auch wohl genannt zu werden pflegt, in der Haupttonart oder der Tonart der Dominante wiederholt, theils auch einen neuen Zwischensatz in irgend einer verwandten Tonart in sich aufnimmt, der endlich mittelst abermaliger Wiederholung des Thema's zur Schlußcadenz übergeht. Tempo, Taktart 2c. ist dabei frei dem Willen, dem Geschmacke und Erfindungsgeiste des Tonsetzers überlassen, und der Spieler hat nur den Charakter des Hauptthema's zu prüfen und darnach dann den ganzen Vortrag zu ordnen, der im Ganzen sich leicht, ungezwungen gestalten und immer das Gepräge genialer Naivität tragen muß. Besonders schwierig sind in dieser Hinsicht die Übergangspunkte vom Hauptthema zur Zwischenperiode und von dieser wieder zu jenem. Im letzteren Falle tritt meistens ein geschicktes ritardando sehr wirksam ein und immer muß man darauf bedacht seyn, das neue Erscheinen des Hauptthema's so unerwartet als möglich zu machen.

Den Namen Rondo erhielt das Tonstück von dem alten Ringelgedichte, das ihm im Ganzen auch die Form gab, da in diesem Ringelgedicht oder Rundgesang sich Gedanken, ganze Verse und Rhythmen wiederholen.

Rondo's kleineren Umfangs und geringerer Schwierigkeit heißen Rondino's oder Rondoletto's. Man findet nämlich diese Art Tonstücke bald als bloße Unterhaltungs-, bald auch wohl als wirkliche Concertsätze, und somit bald in größerer, bald in geringerer Ausdehnung, und bald mit mehr, bald mit weniger Schwierigkeit behandelt. Als Concertsatz kann das Rondo auch mit oder ohne Begleitung anderer Instrumente componirt worden seyn.

§. 7.

Das Capriccio oder die Caprice.

Wenn in dem Rondo schon die technische Fertigkeit meistentheils einen erweiterten und wirksameren Umfang gewinnt, so erreicht sie, das eigentliche Concert noch abgerechnet, ihren höchsten Glanzpunkt in der Regel im Capriccio (Kaprittschjo, franz. Caprice), das seiner ganzen und eigentlichsten Natur nach Nichts ist als die höchste Etude oder Exercitie, die letzte, bald kleinere, bald längere Lehr- und Übungstafel für die Kunst des Clavierspiels, nicht ohne tieferen zusammenhängenden Sinn, aber gleichwohl mit aller Ungebundenheit in der Form und mit der größten Freiheit ihres Componisten, der sich dabei allein überläßt seiner eben herrschenden Laune, und nur in so weit einen gewissen Plan verfolgt, als in unserm inneren Seelenleben Nichts ist ohne allen Zusammenhang und alle Ordnung, doch auch in technischer Hinsicht gewöhnlich nur das Höchste zu leisten und zu geben strebt, was unsere Kunst zu leisten und zu geben im Stande ist. Daher wird auch das Capriccio vornehmlichst als der Prüfstein mechanischer Kraft und Gewandtheit angesehen und ist als solcher von dem Spieler zu behandeln und zu studiren.

Übrigens giebt es auch Tonstücke dieser Art von weniger großer Schwierigkeit, und dann nennen sie die Componisten bisweilen Impromptu's statt Capriccio. Jener Name ist bezeichnender für den angegebenen innern Charakter eines solchen Tonstücks, indem er Nichts bedeutet als einen augenblicklichen Einfall, einen schnell hingeworfenen Gedanken. Dieser Name dagegen ist bezeichnender für die Form, welche ein keckes, kühnes Behandeln des Gedankens in Erfindung und Vortrag erfordert.

§. 8.

Die Fantasie.

Erhält jener augenblickliche Einfall, jenes momentane Hingeben an die in Thätigkeit versetzte Einbildungskraft in seiner Äußerung (durch das

Spiel) einen mehr lyrischen Schwung, so nennen wir das dadurch entstehende Tonwerk auch wohl Fantasie. Doch muß hier eine sogenannte freie Fantasie von der sogenannten gebundenen oder geschriebenen unterschieden werden.

Jene, die freie und auch eigentliche Fantasie ist das durch Töne ausgedrückte und gleichsam hingeworfene Spiel der sich ganz überlassenen Einbildungs- und Empfindungskraft des Clavierspielers, ein völlig subjektiver Gefühlsausdruck aus dem Stegreif, wobei sich der Spieler weder an eine bestimmte Form noch an sonst etwas vorher Überlegtes, Durchdachtes und Gewähltes bindet, sondern in wahrhaft ungehemmter Freiheit die mannigfachsten poetischen Licenzen sich gestattet, und seine Ideenfolge durch Töne darstellt, wie dieselbe eben in seinem Innern sich gestaltet, einerlei ob harmonisch verbunden oder contrastirend, wenn nur immer natürlich rhythmisch. Diese Freiheit in der wahren Tondichtung, diese rein improvisirte musikalische Rede kann, und gerade um ihrer eigentlichen Natur willen, als augenblicklicher Erguß höchster Begeisterung einen allmächtigen Reiz haben, wenn nämlich der Spieler versteht, in Wahrheit gut zu fantasiren, was aber nur bei sehr Wenigen und selten der Fall zu seyn pflegt, einmal da die dazu nöthigen Momente wahrhaft reiner, hoher und hehrer Begeisterung nicht in jedem Augenblicke da sind, sondern nur selten eintreten, und dann weil auch nicht jeder, selbst der sonst fertigste Clavierspieler eine solche Herrschaft über seine Kunst besitzt, daß er von den, durch diese dargebotenen, Mitteln augenblicklich und zu rechtestem Zwecke Gebrauch zu machen versteht, d. h. hier insbesondere, ohne vorher überdachten Plan rc. das in seinem Innern lebende Gefühl in allen seinen verschiedenen Formen, Beziehungen und Gestalten augenblicklich dergestalt durch die bloßen Töne darzustellen, daß der Hörer dadurch zum deutlichsten Erkennen und lebendigsten Mitgefühl seiner Ideen, Vorstellungen und Empfindungen hingerissen wird. Ich kenne Componisten und Virtuosen, die als solche mit Recht die größte und höchste Anerkennung genießen, aber in den freien Fantasien hatten sie dennoch kaum einmal sonderliches Glück, und umgekehrt kenne ich Clavierspieler, die in der eigentlichen Composition genau genommen nur sehr wenig Ausgezeichnetes (bis jetzt wenigstens) leisten und dennoch eine wunderbare Kraft in der freien Fantasie besitzen. Ich nehme keinen Anstand, den vielberühmten Liszt hier geradezu zu nennen. Einen Clavierspieler, welcher das Talent zur freien Fantasie und zugleich den Beruf zur wirklichen Composition neben außerordentlicher Fertigkeit in einem höheren Grade noch denn der vor mehreren Jahren verstorbene Hummel in sich verbunden hätte, habe ich kennen zu lernen niemals Gelegenheit gehabt.

Der gebundenen Fantasie liegt, ganz entgegengesetzt der freien, ein bestimmter Gedanke und eine bestimmte Takt- und Tonart zum Grunde. Überhaupt herrscht mehr Ordnung und Einheit in ihren Tonfolgen, und so sehr sie sonst den Erfordernissen einer wirklichen, freien Fantasie, einer ungezwungenen Bewegung in Tönen nachzukommen strebt, ist sie doch eine Composition im wahren Sinne des Worts, die nun urplötzlich im Spiele selbst entworfen, improvisirt seyn und werden mag (freie Fantasie über gegebene Themen), oder auch erst niedergeschrieben und dem Papiere in Noten zu weiterer und längerer Prüfung anvertraut. In letzterem Falle ist sie ein Tonstück, in welchem weder eine bestimmte Form, noch eine genaue Ordnung der Gedanken herrscht, und in welchem das vom Genie erfaßte Ideal auch durch die weitere Bearbeitung zu einem in seinem Äußeren strenger geordneten Ganzen wenig oder gar Nichts von seiner Lebendigkeit verloren hat, das daher aber auch weit treffendere und hervorstechendere Züge oft enthält, als ein sonst unter allen seinen inneren und äußeren strengen Formen entstandenes Tonstück, und einen außerordentlich empfindungsreichen und tief bedeutsamen, einen höchst durchdachten und über allen Regelzwang erhabenen Vortrag erfordert.

Häufig begegnen wir auch solchen sogenannten gebundenen Fantasien über bestimmte aus anderen Tonwerken (meist Opern, Sinfonien und dergl.) entlehnte Themen oder Motive; selten aber daß dieselben in Wahrheit den Namen Fantasie verdienen. Meistens sind dieselben nichts Anderes als Potpourri's, in denen blos die geborgten Sätze mehr oder weniger ausgeführt und gleichsam frei variirt wurden. Namentlich sind die jüngeren Componisten (wie natürlich) sehr reich an dergleichen Fantasien, und wir haben Souvenir's an Beethoven, Mozart, Bellini, Rossini und wie oder was sonst, die alle in diese Kategorie gehören.

§. 9.

Die Sonate.

Die erste nach allen bisher genannten Claviercompositionen, welche in formeller wie in rein künstlerischer Hinsicht einen vollkommen deutlich und bestimmt ausgeprägten Charakter an sich trägt oder doch an sich tragen soll, ist die Sonate. Es ist diese ein einfaches, bald mehr bald weniger praktische Fertigkeit erforderndes Tonstück, das in verschiedenen einzelnen Sätzen auch verschiedene Empfindungen in einer dem Charakter des Instruments angemessenen Weise ausdrückt, die alle aber von einem Hauptcharakter, gleichsam einem Grundtypus umfangen werden, also von einer Grundidee ausgehen und nur durch die verschiedenartigen Vorstellungen, welche diese zu erwecken vermag, auch im Besondern sich verschiedenartig

gestalten. Weil der Ausdruck zugleich auf eine dem Charakter des Instruments genau angemessene Weise geschehen muß, pflegte man ehedem auch keine Sonaten für Clavier mit Begleitung von noch anderen Instrumenten zu schreiben, sondern blos für Clavier oder blos für Violine ꝛc.; neuerer Zeit indessen ist man von dem Grundsatze abgekommen und wir haben eine Menge Sonaten für Clavier und auch andre Instrumente, bei denen diese dann bald mehr bald weniger blos begleitend oder concertirend mitwirken. Dadurch aber haben die neueren Sonaten, neben anderen Vortheilen höherer Kunstausbildung, auch bedeutend an charakteristischer Färbung sowohl im Einzelnen als im Ganzen gewonnen, und es wird diese Färbung auch nicht mehr so sehr als ehedem blos von den Eigenthümlichkeiten des Instruments, sondern, wenn von daher auch vorzugsweise, doch zugleich auch noch von der Art und Weise des Ausdrucks selbst, seinem Inhalte wie seiner Form nach, bestimmt. Demnach ist die Sonate gewissermaßen ein Monolog der Claviermusik: indem sie sich in ihren Formen und Ausdrücken ganz und eng an die Idee der höheren Tondichtung und musikalischen Poesie anlehnt, will sie zugleich alle Eigenthümlichkeiten des Instruments insbesondere entwickeln und thut dies gelungenen Falls auch wirklich mehr, denn irgend eine andere Art von Claviermusikstücken. Treten dann mehrere Instrumente bei ihr zusammen, so hört zwar letztere Aufgabe auf, mit der ersteren gleichmäßig an Wichtigkeit zu gelten, aber damit die Wesenheit und charakteristische Abgeschlossenheit der Sonatenform selbst nicht, vielmehr erweitert sich nun diese, indem — wie vorhin gesagt — alsdann die übrigen Instrumente entweder blos begleitend mitwirken oder abwechselnd in dem Ausdrucke einer Empfindung und in der Ausführung eines musikalischen Grundgedankens sich mit dem Claviere zu vereinigen suchen, gleichsam zu einem Dialog der Instrumente, der, was das harmonische Verhältniß der Stimmen anbelangt, gewissermaßen die Form oder den Anschein eines musikalischen Gespräches trägt.

Die Zahl und Anordnung der einzelnen Sätze, aus welchen eine Sonate besteht, war ehedem an eine feste Norm gebunden. Gewöhnlich nämlich hatte dieselbe mit einem munteren Satze in mäßiger Bewegung anzufangen, dann folgte ein Adagio oder Andante, hierauf eine Menuett mit Trio, statt dessen übrigens auch wohl ein Scherzo Platz nehmen durfte, und endlich schloß ein Rondo oder Presto das Ganze. Die einzige Ausnahme von dieser Regel war, daß man sich an der Stelle des zweiten, dritten oder letzten Satzes auch wohl einiger Variationen über den einen oder andern thematischen Gedanken bediente. Neuerer Zeit indessen ist man auch von dieser Gleichförmigkeit des Zuschnitts abgekommen, und man setzt Sonaten in jeder beliebigen Weise, von zwei, drei und vier

Sätzen, ohne in deren Anordnung eben an eine andere Regel sich zu binden, als an die, welche aus der Idee des Kunstwerks überhaupt und der auszudrückenden Hauptempfindung insbesondere von selbst hervorgeht, und welche darin besteht, daß die Sonate, als ausgeführtes Tonwerk, immerhin aus mehreren Hauptsätzen zu bestehen hat, in denen jede einzelne Empfindung zwar sich gehörig zu entwickeln hat, die hinsichtlich ihres innersten Charakters aber oder vielmehr hinsichtlich der Totalfärbung, in welcher ihre einzelnen Gestaltungen und Formen sich bewegen, alle von einem gemeinschaftlichen Grundtypus umfangen seyn müssen. Außerhalb dieser Regel ist die Form nirgends mehr beschränkt, und neigt Alles in der Sonate sich zur höheren, erhabeneren, ernsteren, wahrhaft geistig belebten Fantasie hin, so findet eine solche Beschränkung auch am wenigsten von Seiten dieser statt. Was die Ode in der Poesie, das ist in dieser Beziehung die Sonate in der Musik. Übrigens habe ich dabei nur die größere, vollendetere Sonate im Auge, die, was ihren technischen Inhalt anbelangt, gar keine Rücksicht auf irgend welchen Grad von Fertigkeit nimmt; wir haben aber auch Sonaten ausdrücklich für Anfänger geschrieben, also absichtlich leichte und kleinere. Namentlich schrieb Clementi solche kleinere Sonaten mit vielem Glücke, und neuerer Zeit pflegen dieselben auch im Namen schon dadurch bezeichnet zu werden, daß man sie Sonatinen heißt.

§. 10.

Das Concert.

Gleich der Sonate besteht das Concert meist aus drei (oder vier), äußerlich zwar getrennten und charakteristisch verschieden bezeichneten, innerlich aber dennoch eng zusammenhängenden längeren Hauptsätzen, von denen der erste ein mäßiges Allegro, der zweite ein Adagio oder Andante ꝛc., und der letzte in der Regel ein schnelleres Allegro als das erste oder häufig auch ein Rondo zu seyn pflegt. Gemeiniglich haben die Clavierconcerte eine kleinere oder größere Orchesterbegleitung. Deshalb beginnt der erste Satz meistens mit einem längeren Orchestervorspiele, dem sogenannten Ritornell, worin die Hauptgedanken des folgenden Solo in gedrängter Ordnung ausgesprochen werden. Einer alten Regel zu Folge sollen in diesem Ritornell eine oder zwei andere mit der Grundtonart verwandte Tonarten berührt werden, von denen dann am Schlusse, wo das Clavier sein erstes Solo anfängt, die Modulation wieder zur Tonica der Haupttonart fortschreitet. Die Ritornelle, d. h. die Vor- und Zwischenspiele der Begleitung nämlich, wo das Clavier pausiren kann, sind in allen Claviercompositionen mit Orchesterbegleitung, also auch hier, mit Tutti,

und die eigentlich concertirenden Claviersätze mit Solo bezeichnet. Im Verlauf eines solchen und namentlich des ersten Solosatzes schwebt das Clavier gleichsam über dem schwach begleitenden Orchester, wie über einem sanft bewegten Strome schwimmend, den im Ritornell angedeuteten Hauptgedanken festhaltend, und am Ende desselben tritt das zweite Ritornell ein, das in derselben Tonart schließt, in welcher nun das zweite Solo anfängt, das besonders bei der letzten Hauptcadenz dem Solospieler alle Gelegenheit zu geben pflegt, seine Virtuosität im hellsten Lichte zu zeigen durch eine sogenannte Bravourcadenz oder ein sogenanntes Capriccio, das nun entweder vom Componisten selbst vorgeschrieben worden ist oder dessen Erfindung, wie namentlich häufig in früheren seltener in neueren Zeiten, auch seinem eigenen Geschmacke und Talente überlassen bleibt. Die begleitenden Instrumente schweigen während dieser Bravourcadenz und fallen erst am Schlusse derselben mit einem kurzen Ritornell in der Haupttonart ein, das den ganzen ersten Hauptsatz, der nun auch für sich wohl in zwei Reprisen zerfällt oder nicht, zu Ende führt. Der zweite, langsame Satz hat in der Regel eine weit freiere Form, ähnlich der des entsprechenden Satzes einer Sinfonie oder Sonate. Und der letzte Satz endlich, mag er Namen führen welchen er will (Presto, Vivace etc.), trägt meistens ganz die Form eines Rondo, das von einem glänzenden Finale oder Schlußsatze beschlossen wird, denn — wie auch schon der Name des ganzen Tonstücks sagt (von concertare — streiten) — immer ist das Concert ein Tonstück, durch dessen Vortrag der Spieler, neben der Entwickelung tiefer ästhetischer Ideen, vornehmlich auch seine ganze technische Fertigkeit und Kraft entwickeln können soll und entwickeln will.

Eingeführt ward diese Concertform hauptsächlich von Seb. Bach, und sie blieb normalmäßig bis in die neuesten Zeiten, wo man indessen auch angefangen hat, kleinere und Concerte von weniger Schwierigkeit für Clavier zu componiren, die den Namen Concertino's führen, wenn nicht ein andrer beliebiger, bildlicher dafür gewählt wird. Gemeiniglich bestehen diese kleineren und in der Regel auch leichteren Concerte aus blos zwei Sätzen, einem langsamern und schnellern, welche unmittelbar zusammenhängen und von denen der letzte meist auch die Form eines erregtern, leidenschaftlicheren Rondo's trägt. Concerte für zwei Claviere oder für Clavier und noch ein anderes concertirendes Instrument werden Doppelconcerte, ital. auch Concerti grossi, genannt; richtiger wohl würde man dieselben, sind sie nicht für zwei Claviere, sondern für verschiedene Instrumente geschrieben, zwei- oder mehrstimmige Concerte heißen.

§. 11.

Das Solo.

Zwischen der Sonate und dem Concerte steht dem Range und Charakter nach das, neuerer Zeit zwar weniger übliche, aber ehedem vielgeschätzte Tonstück, das schlechtweg den Namen Solo führt. Es ist dasselbe ein Concertsatz meist ohne oder doch nur mit geringerer Begleitung, der entweder aus mehreren oder auch blos aus einem Theile besteht, und der besonders dazu bestimmt ist, dem Spieler Gelegenheit zur Entwickelung entweder großer Bravour oder eines sehr delicaten, präcisen Vortrags zu geben. Ein neueres Solo erster Art oder zu ersterem Zwecke ist der sogenannte Concertsatz von Weber, und in letzterer Weise schrieb C. Kreutzer einige recht wackere leichtere Soli. Es sind dies längere durchgeführte Gedanken, für welche nicht wohl ein anderer Name paßt, da sie zur Vorstellung einer eigentlichen und vollständigen musikalischen Rede nicht hinreichen. Als gewissermaßen kleine Sonate hat das Solo mehr Zusammenhang in seinen charakteristischen Melodien, als eine Folge blos glänzender Passagen; aber als gewissermaßen auch kleines Concert zugleich schließt es dennoch letztere nicht ganz von sich aus. Es entspricht mehr den höheren Absichten und Eingebungen der Kunst als ein Concert, aber es hat gleichwohl noch nicht die Tiefe der Empfindung und die künstlerische Vollendung einer Sonate. Daher ließen die älteren Virtuosen sich auch am liebsten mit dergleichen Soli's hören; sie bedurften dazu weniger Fertigkeit als mehr Innigkeit des Ausdrucks, und dieser war damals noch keineswegs so sehr überragt von jener als heutzutage, wo man eben deshalb auch nur selten einen solchen selbstständigen und als Solo betitelten Claviersatz antrifft.

§. 12.

Ensemblestücke.

Unter Ensemblestücken verstehe ich hier diejenigen Tonstücke, welche für Clavier und zugleich noch andre und zwar concertirende Instrumente gesetzt sind, als: Duo, Trio, Quatuor, Quintuor, Sextuor, Septuor rc. Ich kann dieselben hier unter einem solchen Sammelnamen gemeinschaftlich zur Betrachtung bringen, weil diese Art Tonstücke hinsichtlich ihrer Form alle sich gleich sind bis auf die Anzahl von Instrumenten, welche außer dem Claviere noch dabei concertirend mitwirken, und dies ein Unterschied, der, einmal ins Auge gefaßt, auf die Form selbst gar keinen wesentlichen Einfluß übt. Beim Duo wirkt außer dem Claviere nur noch ein, etwa Violine, Flöte oder welches andre Instrument, beim Trio wirken noch zwei, beim Quartett noch drei,

beim Quintett noch vier, beim Sextett noch fünf, beim Septett noch sechs, beim Octett noch sieben, beim Nonett noch acht andre Instrumente concertirend mit. Weiter als bis zu neun Stimmen schreiten dergleichen Ensemblestücke (von dem franz. ensemble = zugleich, insgesammt) in der Regel nicht, und eine Hauptbedingung dabei ist der gegebenen Erklärung zu Folge, daß alle Instrumente einen ihrer Natur nach gleich wesentlichen, kurz concertirend selbstständigen Antheil mit dem Claviere an der Gestaltung des Ganzen nehmen, also kein Instrument dabei durchweg, wenn auch bisweilen, an der einen oder andern Stelle, blos begleitend thätig ist.

Im Übrigen bestehen dergleichen Tonstücke meist aus drei oder vier Hauptabtheilungen, und nur das Duo macht von dieser Regel wohl häufiger eine Ausnahme, indem es oft nur zwei Abtheilungen enthält oder auch nur aus einem unzertrennlichen Satze mit oder ohne Reprisen besteht. Jene einzelnen Abtheilungen selbst sind gewöhnlich ein Allegro, ein Adagio oder Andante, eine Menuett mit Trio, oder an dessen Stelle ein Scherzo, und zum Schlusse endlich ein Rondo oder ein sonst betitelter rascher, feuriger Satz. Demnach ist die äußere Form dieser Art von Tonstücken ziemlich dieselbe, in welcher wir vorhin die Sonate kennen lernten, nur daß mehrere Instrumente zugleich an der Ausführung Theil nehmen; aber auch ihrem inneren Charakter nach sind dieselben eigentlich nichts Anderes als mehrstimmige Sonaten, nur daß hier die einzelne Stimmführung und Stimmengeltung sich in einer noch größeren Selbstständigkeit als dort entwickelt und entfaltet, und es gilt daher in dieser Beziehung hier dasselbe, was schon dort über die einzelnen Abtheilungen eines größeren Tonstücks, als z. B. einer Sonate, eines Concerts rc., gesagt wurde. Ist die weitere Einkleidung oder Ausführung dabei der Art gestaltet und angeordnet, daß nur das Clavier oder ein andres der übrigen Instrumente besonders concertirend hervortritt und außerdem alle die andern Instrumente blos begleitend mitwirken, so heißt das Trio, Quartett rc. insbesondere ein Solo-Trio, Solo-Quartett rc.; und ist die Ausführung und Behandlung der einzelnen Stimmen der Art geschehen, daß alle Instrumente, Clavier und welche sonst mit ihm an der Gestaltung des Tonstücks Theil nehmen, wenn das eine oder andre auch seiner Natur gemäß mehr oder weniger, concertirend dabei wirken, so daß sie im Vortrage der Hauptmelodien mit einander abwechseln, so heißt das Trio, Quartett rc. insbesondere concertant. Daher die Titel Trio concertante rc., welchen wir oft auf dergleichen Tonstücken begegnen. Wie ich indessen oben bereits sagte, denkt man bei dem Namen Duo, Trio rc., so schlechtweg gebraucht, überhaupt auch nur ein concertirendes Trio rc., denn begreiflich entsprechen dergleichen Tonstücke nur dann ihrer eigentlichen Bestimmung, ihrem Namen

und Begriffe, wenn alle ihre Instrumente so viel als möglich einen gleichmäßigen Antheil an der Ausführung des Ganzen nehmen oder — mit andern Worten — so selbstständig als möglich sich dabei bewegen. Mit Recht schätzt man daher auch z. B. ein concertirendes Trio weit höher als ein Solo-Trio, welches gewissermaßen nur eine Sonate für Clavier ist mit Begleitung von noch zwei andern Instrumenten.

§. 13.

Clavierauszüge oder Arrangements.

In Folge seiner Eigenschaft als gewissermaßen ein Surrogat, ein Repräsentant eines ganzen Orchesters werden auch häufig Tonstücke, die ursprünglich für mehrere Instrumente oder Singstimmen oder Singstimmen und Instrumente componirt worden sind, wie wir auszudrücken pflegen „für Clavier eingerichtet,“ d. h. ihr gesammter Noteninhalt wird dergestalt geordnet, daß er auch auf dem Claviere allein von einem oder mehreren Spielern vorgetragen werden kann, ohne im Wesentlichen mehr von seiner Ton- oder Klanggestalt zu verlieren, als was mit der charakteristischen Klangfärbung der Instrumente oder Stimmen, für welche die Tonstücke ursprünglich bestimmt waren, eigenthümlich in Beziehung steht. Man nennt dergleichen (gewissermaßen) Übertragungen auf das Clavier „Clavierauszüge“ oder „Arrangements,“ und wir besitzen solche Clavierauszüge und Arrangements eben sowohl von ganzen Opern, Sinfonien, Oratorien und Ouverturen, als von kleineren Chor- und Orchesterwerken, als Quartetten, Hymnen rc. Es ist darüber hier weiter Nichts zu bemerken, als daß der Clavierspieler so viel als möglich der Absicht des ganzen Werks entgegen zu kommen und nachzustreben suchen muß und daß er daher hier Nichts ändern, Nichts hinzuthun und Nichts hinweglassen, wie Alles zwar claviermäßig, jedoch auch nur im Sinne und Charakter der ganzen Composition behandeln darf.

§. 14.

Das Scherzo.

Unter den einzelnen Abtheilungen und Hauptsätzen, aus welchen eine größere Composition, wie z. B. die Sonate, das Concert, ein Trio rc., zu bestehen pflegt, ist als die charakteristischste und ihrer Form nach interessanteste unstreitig das Scherzo anzusehen. Es soll dasselbe den Hauptgegenstand der Composition gleichsam von seiner heiteren Seite darstellen oder beleuchten. Daher sind hier keine Leidenschaften, keine regeren oder bestimmteren Gefühle zu erwecken, sondern es muß ein wahres, erholendes Spiel mit den Tönen und allen ihren rhythmischen oder anderen Formen

getrieben werden. Das Scherzo ist eine Art kleiner Fantasie, die sich niemals in die Tiefen der Seelenwelt verliert, sondern mit den Regungen des Gemüths gewissermaßen nur auf eine ergötzende und daher erholend stärkende Weise verkehrt. Daher hat es immer auch ein ziemlich rasches Tempo, ist überhaupt durchgehends heitrer Natur, und bindet sich eben so wenig an eine bestimmte regelrechte Anordnung seiner einzelnen Sätze als die eigentliche Fantasie. Nirgends darf hier ein Zwang bemerkt werden und doch muß überall Ordnung herrschen. Ein Impromptu der Laune muß das Scherzo wieder Laune erregen, und wie der Humor uns erfrischt und durch diese Erfrischung uns stärkt zu ernsteren Arbeiten, so muß das Scherzo auch gleichsam das Ermüden verhüten in dem ernsten Genusse, den uns die übrigen Sätze des Tonstücks gewähren.

§. 15.

Das Adagio und Andante.

Ganz anders verhält sich das Alles mit dem Adagio oder Andante, das in den größeren Tonstücken gewöhnlich dem Scherzo vorangeht oder auch nachfolgt. Solches erfaßt den Gegenstand in seiner ganzen Tiefe, und in sofern die traurigen und zärtlichen Empfindungen, denen es allein gewidmet ist, weit gemessener und rhythmisch vorsichtiger den Kreis ihrer Association durchgehen, fällt auch alles Gekünstelte und blos Gezierte streng in ihm hinweg. Jeder Ton hat hier sein Gewicht, und Nichts in ihm darf der Laune entnommen zu seyn scheinen. Außerdem sind alle Empfindungen hier auch rührend, und so muß Alles mehr zu Herzen denn zur Einbildungskraft sprechen. Alles ist Leben in einem Adagio (oder dem ähnlichen Tonsatze), aber das Leben ist blos ein inneres, das seine Zeichen blos in einer sehr bemerkbaren Accentuation kund giebt und nicht etwa in einer quantitativen Fülle und Pracht der Töne. Daher erfordert das Adagio auch weit mehr Tiefe und Innigkeit des Gefühls, weit mehr Klarheit und Regsamkeit der Empfindung, als fast jeder andere Tonsatz. Ein Adagio gut vorzutragen ist eben so schwer, als ein gutes Adagio zu componiren. Ein für zarte Gefühle sehr empfängliches Herz gehört dazu, reiche Erfahrung und ein durchbildeter Geist.

Eben so verhält es sich im Ganzen mit dem Andante als besonderem Tonsatze, nur erscheint hier Alles, die Tiefe der Empfindung wie ihre Darstellung, mehr gemäßigt, nicht so erschöpfend. Mehr Gelassenheit, Ruhe und Zufriedenheit ist darin, während es sehnsüchtig nach einer Überfüllung des Ausdrucks strebt. Wie das Andante eine weniger langsame Bewegung andeutet als das Adagio, so auch, in eben dem Maße, unterscheidet es sich als Tonsatz von demselben. Alles Gewicht im Adagio,

all sein im Innersten tief aufgeregtes Leben, kommt hier in einem gemäßigteren Grade, mit mehr Ruhe und Gelassenheit zum Ausdrucke.

§. 16.

Das Allegro.

Den vollkommensten Gegensatz vom Adagio bildet als selbstständiger Tonsatz das Allegro. Wie jenes das Feld der Zärtlichkeit, Rührung und des wehmüthigen Schmelzes war, so herrscht hier lauter Freude, Bewegung und Heiterkeit, bis hinauf zum wilden Sturme der Leidenschaft. Im Adagio werden die Melodien mehr getragen, hier rollen und eilen sie dahin; dort ist mehr Ruhe, hier mehr Leben; dort fließt Alles stiller, hier braust und stürmt es; dort sind die Rhythmen mehr gedehnt, hier schreiten sie schnell und bestimmt vorwärts, Alles bietet einen größeren Wechsel, mehr Mannigfaltigkeit, Alles ist voller, kräftiger, bestimmter, sicherer, nachdrücklicher, glänzender. Nicht rühren oder bewegen blos will ein Allegro, sondern hinreißen entweder zum bittern oder zum lauten Jubel der Freude, zu loderndem Hasse oder zu glühender Liebe, zu erhebendem Muthe oder zu vernichtender Verzweiflung. Auf gewaltigem Fittig mit mächtigen Schlägen trägt uns hier die Leidenschaft in den Kampf und mit unwiderstehlicher Kraft reißt uns die Fluth der Töne entweder himmelan oder stürzt uns hinab in den tiefsten Abgrund. Daher ist, wie seine Bewegung überhaupt, auch die ganze übrige Anordnung eines Allegro eine brillantere, glänzendere und tonreichere als die irgend eines andern wenn nicht nah verwandten Tonsatzes, als welcher letztere z. B. das Vivace und Presto erscheint; und daher sind auch die einzelnen Absätze, Abschnitte und Perioden in ihm meist ausgedehnter und reicher durcharbeitet als sonst wo, und wird eben hier der vollendeten technischen Fertigkeit die mannigfaltigste Gelegenheit gewährt, sich zu zeigen und zu erproben.

Ist der Ausdruck des Allegro nicht so sehr erregt und leidenschaftlich, und auch seine äußere Gestaltung nicht so umfangreich und glänzend ausgestattet, so wird der Tonsatz gemeiniglich auch blos mit dem Namen Allegretto bezeichnet, welcher das Diminutivum ist von dem ital. Allegro.

§. 17.

Das Notturno.

Dasjenige Tonstück, welches wir unter dem Namen Notturno besitzen, stammt von der älteren Serenade her, theilt aber eben so wenig Bestimmung als Charakter mit derselben. Es ist ein beliebiger, meist kürzerer Tonsatz, der nur davon seltner eine Ausnahme zu machen pflegt, daß er ziemlich durchgängig sich in tieferen, schwereren und düsteren Harmonien

bewegt, gleichsam als wollte er damit ein Bild der Nacht in sich abmalen. Im Übrigen kann er als wirkliches Concertstück oder auch blos als Unterhaltungs- und Übungsstück, somit bald schwerer bald leichter behandelt worden seyn. Im ersteren Falle hat das Notturno für Clavier häufig auch eine Begleitung, im letzteren Falle seltner, und charakteristisch bleibt — wie gesagt — seine Behandlung sich darin gleich, daß es einen tiefen, vollen, schweren, so zu sagen schwärmerischen Ausdruck erfordert, der auf einem melodischen Hauptmotive beruht, welches sich meist, fast rondoartig, mehrere Male wiederholt. Die größeren und mehr als Concertstück behandelten oder geformten Notturno's zerfallen häufig auch wohl in mehrere einzelne Hauptsätze, die selten aber eine gar schnelle Bewegung haben, weil sie jener charakteristischen Düsterkeit und Schwerfälligkeit, womit recht wohl ein größeres Maß technischer Fertigkeit verbunden seyn kann, sich nicht zu entziehen vermögen.

§. 18.

Die Fuge.

Unter den sogenannten canonischen Musikformen ist es hauptsächlich nur die Fuge, welche auch wohl als eigenes Tonstück für das Clavier vorkommt. Namentlich schrieben die Bach's (Philipp Emanuel, Sebastian &c.) viele Fugen für dies Instrument und ihr glücklicher Vorgang konnte nicht ohne Nachahmung bleiben. — Das Wort Fuge kommt von dem lateinischen fuga (Flucht) her, und bezeichnet auch recht deutlich Form und Wesen eines solchen Tonstücks. Es ist die Fuge nämlich gleichsam eine Flucht belebt und gedrängt mit einander dahinziehender einzelner Stimmen, die entsteht durch eine Art canonischer Anordnung dieser Stimmen und die denn auch im Vortrage einer Fuge ein besonderes Hervorheben, gleichsam eine besondere selbstständige Behandlung jeder einzelnen dieser Stimmen nothwendig macht. Somit erscheint in einer Fuge jede ihrer Stimmen gleichsam als eine besondere Person, und es vereinigen sich in ihr anscheinend so viele Personen zu einem Ganzen, als ihre Harmonie verschiedene Stimmen zählt. Die Personen alle sind von einem Gedanken ergriffen, der sich der einen nach der andern bemächtigt. Eine von ihnen spricht diesen Gedanken zuerst und allein aus; dann fühlt eine zweite sich angeregt, ihr zu folgen und den Gedanken, den Satz, zu wiederholen, während jene ihre Äußerung ununterbrochen fortsetzt, und so der Äußerung der zweiten Stimme entgegentritt mit einem Gegensatze. Sind mehr Stimmen als blos zwei, etwa vier vorhanden, wie gewöhnlich in einer Fuge für Clavier, so wird hiernach die dritte den Satz ergreifen, die beiden ersten werden mit einem Gegensatze dazu oder gegenüber treten, und

da ist Nichts natürlicher und einheitsvoller, als daß die zweite Stimme gegen die dritte denselben Gedanken aufstellt, den die erste vortrug, als der Satz in der zweiten Stimme erschien. Endlich ergreift auch die letzte Stimme den Satz und die vorigen Stimmen vereinigen sich zum Gegensatze. So hat nun ein Gedanke, den wir Satz, das Subjekt oder auch das Thema (Fugenthema) nennen, eine Stimme nach der andern ergriffen und den ganzen Verein der Stimmen durchdrungen. Während aber eine nach der andern ihn aussprach, blieben die vorangegangenen nicht antheillos, sondern gesellten dem Hauptgedanken ihre Gegenäußerung, den Gegensatz zu. Demnach erscheint die Fuge gleichsam als ein Dialog von zwei oder mehr Stimmen, deren jede in vollkommner Selbstständigkeit und Persönlichkeit auftritt, die aber alle auch wieder auf das Innigste verbunden sind durch den einen Gedanken, der sich ihrer aller bemächtigt hat, der eine Stimme nach der andern als Hauptperson auftreten läßt, bis eine andre diese Stelle einnimmt.

Ist das Thema alle an der Fuge theilnehmende Stimmen durchgegangen, so ist eine sogenannte Durchführung vollendet. Welche von den verschiedenen Stimmen den Hauptgedanken zuerst vorträgt, ist ganz gleich und dem Willen des Componisten überlassen; eben so, wie dieselben dann in der Durchführung auf einander folgen sollen. Die Anordnung dieser Folge heißt der Wiederschlag oder die Antwort.

Bei längerer Fortführung einer Fuge ist es nun aber weder möglich noch gut, unaufhörlich und blos das Thema in irgend einer Stimme walten zu lassen, sondern es treten zwischen die einzelnen Durchführungen auch andre Sätze, die Zwischensätze heißen, in denen nicht jenes Thema erscheint, sondern in denen entweder nur einzelne Motive desselben figurirt oder canonisch behandelt werden, oder der Gegensatz für sich allein weiter geht, vielleicht auch ein neuer Nebengedanke auftritt, der mit dem Thema in entfernter oder gar keiner Beziehung steht. Durch diese Zwischensätze wird noch größerer Wechsel in das Ganze, bestimmtere Abgränzung zwischen die Durchführungen gebracht; sie dienen, einzelne Abschnitte oder das Ende der Fuge in gehöriger Fülle abzurunden, und sind der Art, wo die Mehrzahl der Übergänge gemacht oder vorbereitet werden.

Eine Monotonie würde auch dadurch entstehen, wenn das Thema in allen Stimmen auf ein und denselben Tonstufen aufträte und es geschieht daher, daß die Antwort des Subjekts in den verschiedenen Stimmen durch sogenannte Versetzungen häufig auf andren Stufen, als Terz, Quinte 2c. erfolgt, wobei dann zur Unterscheidung das Original der Führer und jene Antwort in der Versetzung der Gefährte genannt wird. Danach erhält auch wohl die ganze Fuge einen besondern Namen. Näm-

lich je nachdem die Antwort in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte &c. geschieht, d. h. je nachdem der Hauptsatz (Führer) in der Antwort um eine Secunde, Terz, Quarte, Quinte &c. höher oder tiefer gelegt (versetzt) wird, die Stimmen also in Secunden &c. sich antworten, heißt die Fuge insbesondere eine Secunden-, Terzen-, Quarten-, Quinten- &c. Fuge. — Tritt der Gefährte oder die antwortende Stimme früher ein, als der Führer oder die erste Stimme das Thema vollendet hat, so wird die Durchführung zu einer sogenannten Engführung, von der es nun in sofern verschiedene Grade geben kann, als der gleichsam übereilte Eintritt der antwortenden Stimme früher oder später zu geschehen vermag. Tritt der Gefährte bei Wiederholungen des Thema's mit doppelt so langen Noten als das erstemal mit diesem auf, so heißt dies eine Durchführung in der Vergrößerung, und umgekehrt eine Durchführung in der Verkleinerung.

Die einzelnen Parthien oder Theile betreffend, aus welchen eine Fuge bestehen kann, so ergeben sich solche lediglich aus der Modulation und nicht etwa aus förmlichen, auch dem Auge durch das sogenannte Finalzeichen kennbaren Schlüssen. Nach der vollendeten ersten Durchführung nämlich tritt mit Hülfe des folgenden Zwischensatzes die Modulation meistens aus der Haupttonart in die Tonart der Dominante, und indem sich hier das Ganze zu einem Schlusse zu neigen scheint, der aber aufgehoben wird durch eine weitere Wendung, endet auch der sogenannte erste Theil der Fuge. Dann wendet sich die Modulation in eine neue und zwar nächstverwandte Tonart, womit der zweite Theil der Fuge schließt, indem die Modulation nach der Dominante zurückkehrt und ein Orgelpunkt den Hauptton wieder auffaßt. In solchem beginnt der dritte Theil der Fuge, der das Hauptthema mit melismatischer oder in irgend einer andern Verstärkung wiederholt, und endlich das Ganze bis zu seiner vollkommnen Ruhe gestaltet.

Wird das Hauptthema in einer Fuge nirgends willkührlich geändert, der Gegensatz stetig beibehalten, werden die Zwischensätze unmittelbar aus dem Thema oder dessen Gegensatze hergeleitet, und wenigstens ein oder ein paar Engführungen, mehrere andere kunstreiche Darstellungen des Thema's, canonische Durchführungen einzelner Nebenmotive in den Zwischensätzen und überhaupt volle, kräftige Ausarbeitungen aufgewendet, so heißt die Fuge insbesondere auch wohl eine strenge, und umgekehrt, wo alles dies nicht oder doch weniger der Fall ist und wo auch wohl Unfugirtes sich mit Fugirtem vermengt, eine freie Fuge.

Bisweilen kommt es auch vor, daß in einer Fuge mehr als blos ein Hauptthema aufgewendet wurde, und heißt dieselbe eine mehrfache, und

insbesondere bei zwei Subjekten eine Doppel-, bei drei eine Tripelfuge. Fugen mit nur einem Hauptthema heißen im Gegensatze dazu einfache Fugen.

§. 19.

Der Marsch.

Genau genommen gehört der Marsch (für Clavier) unter die Arrangements*), denn das Clavier läßt sich als solches und überhaupt musikalisches Organ mit Idee und Bestimmung desjenigen Tonstücks, das wir Marsch nennen, in gar keine Verbindung bringen, und besitzen wir nun allerdings auch Märsche für Clavier, so sind dieselben doch im Grunde Nichts als entweder blos Übertragungen von andern Instrumenten auf dieses oder bloße Nachahmungen wirklicher Märsche, und als solche können denn dieselben auch allein nur hier zur Betrachtung kommen, die sich in sofern aber lediglich darauf zu beschränken hat, daß sich ein marschartiges Spiel stets und hauptsächlich durch einen scharf nüancirten Rhythmus, durch kräftige Accente und überhaupt eine gewisse Fülle auszeichnen muß. Alles Übrige, was die Form des Marsches betrifft oder betreffen kann, hängt ab von der Bestimmung desselben, die sehr verschieden seyn kann, und gehört daher wohl in eine ausführliche Compositions-, aber nicht in die Formenlehre einer Clavierspielschule.

§. 20.

Die Allemande.

Wie schon der Name besagt, ist die Allemande ein eigenthümlich deutsches Tonstück, das nun aber in dreierlei Gestalt vorkommt.

Einmal als wirklicher deutscher Nationaltanz, der den besondern Ausdruck jugendlichen Frohsinns und ausgelassener Heiterkeit an sich trägt und im $^2/_4$-Takte mit gewöhnlich zwei Reprisen steht.

Dann verstehen wir darunter dasjenige Tonstück, womit die alten Suiten und Parthien (s. oben) gemeiniglich anfingen, und das im C-Takte steht, auch von Charakter weit schwerfälliger, unmelodischer, wenn auch stets gleich heiterern Gemüths ist als jener eigentliche Tanz.

Und drittens heißt auch wohl der schwäbische Nationaltanz insbesondere Allemande. Derselbe steht im flüchtigen Tripeltakte, hat zwei Reprisen, und kommt dem gegenwärtig gebräuchlichen Walzer sehr gleich.

---

*) S. oben §. 13.

§. 21.
Anglaise.

Die Anglaise oder der Contretanz ist ein unter dem englischen Landvolke viel beliebter Tanz (engl. Countrydance). Größtentheils hat derselbe einen sehr lebhaften Charakter; doch kommen auch Contretänze mit weniger geschwinder Bewegung vor und selbst die Taktart kann verschieden, bald eine gerade, bald eine ungerade seyn. Am häufigsten sind der 2/4-, 6/8- und 3/8-Takt. Die rhythmischen Theile der Melodie dagegen sind stets geradzählig, und namentlich unterscheiden sich die Einschnitte durch eine starke Markirung von einander, weshalb auch die erste Note in jedem Takte einen ziemlich merklichen Accent erhält.

§. 22.
Ecossaise.

Ecossaise ist der schottische Nationaltanz. Früher stand derselbe mehrentheils im 3/2- oder 3/4-Takte und sein Charakter war edle Einfalt, daher auch sein Tempo ziemlich langsam; jetzt indessen versteht man darunter meistens eine ziemlich rasche Tanzmusik im Zweivierteltakte, die aus zwei Reprisen von je acht Takten besteht, und auf einen besonderen eigenthümlichen Charakter gar keinen weitern Anspruch macht, als daß sie munter und mit leicht geschlungenen Rhythmen vorgetragen seyn will. In älteren Sonaten trifft man auch wohl an der Stelle des Adagio Ecossaisen von ganz verschiedener Taktart und einem verschiedenen Charakter. Jedenfalls sollen dieselben ebenfalls in tanzartiger Manier mit mäßig geschwinder Bewegung vorgetragen werden.

§. 23.
Française.

Ähnlich der Anglaise ist die Française oder der französische Nationaltanz. Weil derselbe sehr viele Touren hat, kann auch die Musik aus mehreren Theilen oder Reprisen bestehen, die sich aber meistens in einer geraden Taktart, entweder im 2/4- oder 4/4-Takte, halten. Höchster Melodienreiz ist das nächste Erforderniß einer Française. Ihr Tempo ist mäßig geschwind, und der taktische wie rhythmische Accent darf nicht zu stark aufgetragen werden, damit überall Grazie und Anmuth in der Bewegung herrscht.

§. 24.
Polonaise.

Häufiger als allen bisher genannten Nationaltänzen begegnen wir dem polnischen, der Polonaise, ital. Polacca. Um ihrer eigenthümlichen

Gefälligkeit willen ist dieselbe beliebt durch ganz Europa, ja noch über dessen Gränzen, über das Meer hinaus. Im 3/4 = Takte enthält sie zwei Reprisen von 6, 8, 10 und noch mehr, aber immer eine gerade Anzahl ausmachenden Takten, und fängt allemal im vollen Takte oder — wie man sagt — mit dem Niederschlage an. Die Taktzahl ist deshalb so unbestimmt und kann eine verschiedene seyn, weil auch die Tanzfiguren oder Touren nicht immer ein und dieselben bleiben. Es können also die beiden Theile einer Polonaise, die immer in der Haupttonart schließen, bald kurz, bald lang seyn, wenn überhaupt nur ihr Rhythmus ein geradzähliger ist. Oft sogar wird der Polonaise noch ein Trio von eben so vielen Takten angehängt, als die Hauptmelodie hat, ja bisweilen findet man selbst ein zweites Trio mit einem Coda. Dabei liebt die Polonaise gleich im Anfange die Accentuirung des schlechten Tacttheils und im zweiten Takte schon einen sehr merklichen Einschnitt. Das Wesentlichste aber, wodurch die Polonaise sich von allen übrigen Tonstücken unterscheidet, besteht darin, daß alle Schlußnoten (Cäsuren, Cäsurnoten) ihrer Einschnitte, Absätze, Perioden und Cadenzen ohne Ausnahme auf den schlechten Takttheil fallen. Nach dem Zeugnisse polnischer Künstler und solcher Musiker welche sich längere Zeit in Polen aufhielten, tragen die Polonaisen, wie man sie in Deutschland gewöhnlich zu componiren pflegt, selten das wahrhafte und ächte Gepräge jenes polnischen Nationaltanzes. Selbst der Regel, daß die Polonaise mit dem Niederschlage anfange, wird hier nicht immer Genüge geleistet. Dann formiren die Polen ihre Cadenzen jederzeit so, daß sie eine Einleitung von vier Sechszehntheilen erhalten, von denen das letzte in das Semitonium modi (Leitton) tritt, welches dem Schlußtone (der Tonica) vorgehalten wird. Ferner enthält die ächte Polonaise niemals diejenige Notenfigur, in welcher dem Achtel zwei Sechszehntheile nachfolgen, die fast eine Lieblingsfigur der deutschen Polonaisen geworden ist. Eben so wenig ist die Halbcadenz mit einem Viertel = Vorschlage bei den Polen beliebt, sondern ihre Halbcadenzen sind entweder ohne allen und jeden Vorschlag oder ist dieser ein kurzer.

Der Charakter der Polonaise ist feierlicher Ernst oder ritterliche Zierlichkeit, welche die anmuthige Klage der Sehnsucht, wie auch das Entzücken glücklicher Liebe in sich aufnimmt. Daher ist auch ihre Bewegung eine mehr langsame als schnelle, und jedenfalls will die Polonaise langsamer gespielt seyn als die Menuett. Gewöhnlich hält das Tempo die Mitte zwischen Andante und Allegro, mehr auf Seiten jenes als dieses. Ist ein Trio der Polonaise angehängt, so steht dasselbe meist in der Tonart der Dominante der Grundtonart oder in der verwandten Molltonart, und hat ein da Capo der eigentlichen Polonaise (der ersten beiden Theile) zur Folge.

Auch uneigentliche Polonaisen giebt es, d. h. solche die nicht eigentlich zum Tanze bestimmt sind, sondern die entweder als unterhaltende Tonstücke für sich oder auch als Zwischensätze von Sonaten, Concerten &c. gebraucht werden, und die sich daher weniger streng an die herkömmliche Form einer eigentlichen Polonaise binden. Es sind dies gewissermaßen nur Tonstücke von unbestimmtem Charakter, die blos, was äußerlich ihre Form betrifft, in Polonaisen-Art sich bewegen. Daher ist ihre Überschrift auch meistens nur alla Polacca (nach Polonaisenweise). Man könnte dieselben auch wohl variirte Polonaisen oder Concert-Polonaisen nennen, zumal da man auf diese Weise selbst Rondo's und dergleichen Tonstücke alla Polacca bildet. Das Tempo dieser Art von Tonstücken ist immer ein etwas schnelleres als das der eigentlichen Polonaise.

§. 25.

Die Masurka.

Ein anderer, besonders neuerer Zeit sehr beliebter Nationaltanz der Polen ist die Masurka oder Masure, auch Masurek und Mazureck. Es steht dieselbe im 3/4- oder 3/8-Takte, und alle Taktglieder haben äußerlich ziemlich einen gleichen Werth, doch erhält das zweite Viertel oder Achtel in jedem Takte meistens einen rhythmisch ungewöhnlichen Nachdruck, wodurch die ganze Bewegung gewissermaßen die Färbung einer fortlaufenden Synkope annimmt. Das Tempo ist, wie der ganze Charakter einer Masurka, munter, heiter, jedoch nicht eigentlich schnell, denn die Leidenschaft, die hier sich regt, ist mehr eine innere, innerlich verborgene, ja sogar an Melancholie streifende, die bekanntlich äußerlich eine nur geringe Thätigkeit zeigt. In den älteren Tanzmelodien dieser Art blieb der Baß meistens auf einem Tone liegen oder bewegte er sich wie bei der veralteten Murky in gebrochnen Octaven, heutzutage indessen ist ein solcher Baß der Masurka nicht mehr wesentlich. Was diese jetzt vornehmlich charakterisirt ist außer Gesagtem die punktirte Achtelsfigur und überhaupt ein sehr gefälliger Rhythmus. Wegen der Verschiedenheit und Unbestimmtheit der Touren kann die Masurka, die als Tanz auch zu den beliebtesten Grotesktänzen gehört, bald aus zwei, bald aus vier Reprisen bestehen, jedoch nicht aus mehr und auch nicht aus drei. Jede Reprise enthält acht Takte in zwei Absätzen. Zwölf Takte in einer Reprise mit zwei oder drei Absätzen sind nicht wohl thunlich.

§. 26.

Siciliano.

Ursprünglich ist Siciliano ein Sicilianischer Nationaltanz; dann aber bezeichnen wir damit überhaupt auch ein Tonstück von kindlich einfachem,

jedoch zärtlichem Charakter, das eine Nachahmung derjenigen Melodien bildet, nach welchen die Landleute in Sicilien zu tanzen pflegen. Es steht dasselbe in einem sich langsam fortbewegenden $6/8$-Takte, und eigenthümlich ist in seinem Rhythmus, daß von den drei ersten Achteln eines jeden Taktes das erste einen Punkt neben sich hat und an das folgende verkürzte gebunden ist, während in der zweiten Hälfte des Taktes selten Achtel, sondern meist ein Viertel mit zwei Sechszehnteln vorkommt. Dadurch erhält die Melodie einen nicht zu beschreibenden Reiz und ein eigenthümlich naives Gepräge. Ehedem vertrat ein solcher Tonsatz, der auch alla Siciliano (nach Art des Siciliano oder nach Sicilianischer Weise) überschrieben wird, häufig die Stelle des Adagio oder Andante in den Sonaten, Concerten 2c.; jetzt ist dies weniger der Fall, und gleich dem Rondo wird er mehr als Composition für sich betrachtet, die übrigens niemals einen gar großen Umfang zu haben pflegt, da mit solchem die Fortdauer jener Figur ermüden müßte.

§. 27.

Die Gigue.

Die Gigue, ital. Giga, gehört nur in wenigen einzelnen Erscheinungen noch der Gegenwart und auch diese dürfte blos die Laune oder die Eitelkeit, in Altem und Veraltetem sich zu gefallen, hervorgerufen haben. Sie ist ein kleines Tonstück im $6/8$-, $12/8$- oder $3/8$-Takte von frohem, munterem Charakter, das vor Zeiten zum Tanze oder als Abtheilung größerer Compositionen verwendet wurde. Als Tanz bestand sie immer aus zwei Reprisen, je von acht Takten und enthielt keine kürzeren Noten als Achtel. Als Theil größerer Compositionen war sie in keiner der beiden Hinsichten sonderlich beschränkt. Normalmäßig war der $6/8$-Takt; der $12/8$-Takt entstand blos durch Hinweglassung des Taktstrichs zwischen zwei Takten, und der $3/8$-Takt blos durch Zufügung eines weiteren Taktstrichs in jedem Takt. Deshalb muß jede Gigue, mag sie in welcher der drei Taktarten geschrieben worden seyn, so gespielt werden, daß man den $6/8$-Takt durchhört. Im Übrigen ist der Vortrag sehr leicht und kurz.

§. 28.

Die Menuett.

Die Menuett, auch Menuet und Minuet, ital. Minuetto, ist ursprünglich ein französischer, aus Poitu stammender, höchst graziöser Tanz. Ludwig **XIV.** soll **1653** die erste Menuett mit einer seiner Maitressen zu Versailles getanzt und Lully die Musik dazu gemacht haben. Ihre Taktart und Tempo ist ein mäßig geschwinder Dreivierteltakt, und ihr Umfang

besteht aus zwei Reprisen von je acht Takten mit einem sehr merklichen Einschnitte in jedem vierten Takte. Alle drei Viertel in einem Takte haben gleichen Zeitwerth, und das ist auch vornehmlich das Charakteristische in dem Rhythmus einer Menuett. Die erste Reprise kann sowohl mit einer Cadenz in der Haupttonart oder in der dieser zunächst verwandten Tonart, als auch mit einer Halbcadenz in der Haupttonart schließen. Die letzte Reprise schließt natürlich immer in der Haupttonart.

Um bei dem Tanze, dessen Charakter auch in der Musik reizender Anstand und edle Einfachheit ist, mehr Mannigfaltigkeit entwickeln zu können, ist der Hauptmelodie und eigentlichen Menuett noch eine zweite Melodie von derselben rhythmischen Einrichtung zugefügt, die mit jener wechselsweise vorgetragen wird und meist in einer mit der ersten nächstverwandten Tonart steht. Man nennt diese zweite Melodie das Trio oder auch Menuetto alternativo, Menuetto secondo, und zwar Trio, weil sie gegenüber von der ersten Melodie, die ursprünglich nur zweistimmig war, in einer dreistimmigen Harmonie sich bewegte.

Auch verschiedene Arten von Menuetten sind nach und nach entstanden: Menuet gentil, in welcher langsame und schnelle Tempi mit einander abwechseln; Menuet à la Vigano, Menuet à la reine, Menuet à la cour etc. In der Musik übrigens sind fast alle diese verschiedenen Arten unter sich gleich, und nur die Tanztouren machen einen Unterschied, nur die sogenannte Krebsmenuett bildet auch in musikalischer Hinsicht eine ganz eigene Gattung. Es ist diese Menuetto cancherizante nämlich so gesetzt, daß sie rück- und vorwärts gespielt werden kann oder auch muß, denn gewöhnlich enthält sie nur acht Takte, von denen je vier, vor- und rückwärts gespielt, eine Reprise ausmachen.

Als Theil größerer Compositionen, wie z. B. Sonaten, Sinfonien &c., ward die Menuett erst um Mitte des vorigen Jahrhunderts aufgenommen, und besonders waren es Haydn und Mozart, die dazu Viel beitrugen. Doch begab sie sich damit auch der Strenge der Form, und wir erhielten in solcher Weise und an solchem Orte sowohl im Tempo als im Rhythmus von der frühern und eigentlichen ganz verschiedene Menuetten. Jenes ward um Vieles schneller und dieser ein ziemlich ganz willkührlicher. Nur Taktart und die Einrichtung mit dem Trio blieb genau die frühere.

§. 29.

Der Walzer.

Der jetzt so sehr beliebte und allgemein gekannte Tanz Walzer, der ehedem auch wohl Länderer, Schleifer, schwäbischer Tanz, Dreher und noch anders genannt wurde, gehörte ursprünglich vorzüglich Böh-

men und Österreich an, und seine Bewegung war eine langsamere im Tripeltakte, so wie sein ganzer Charakter ein zärtlicher, liebreizender. In neuerer Zeit aber ist das Alles anders geworden, und besonders hat der sogenannte Wiener Walzer Viel dazu beigetragen. Frohsinn, ja selbst Lust hat sich seiner bemächtigt, das Tempo ist ungleich rascher, und der Rhythmus hat einen hinreißenden Schwung bekommen, der die ganze Seele der Bewegung ausmacht und alle Perioden der steigenden Leidenschaft durchmacht. Durch die neuerer Zeit besonders beliebten und wirklich auch sehr glücklichen Walzercomponisten Strauß und Lanner haben wir auch Tonstücke erhalten, die aus nicht blos einem Walzer, sondern aus mehreren unmittelbar mit einander verbundenen Walzern bestehen, aus einer ganzen Walzerkette. Früher waren zwei bis drei Reprisen von je 8 oder 12 Takten das Äußerste des Umfanges eines Walzers, aber hiernach haben wir jetzt Walzer von einer beliebigen Anzahl von Reprisen oder Theilen, selbst mit Einleitung und Coda. Scharfe Nüancirung des wiegenden Tripeltaktes und Kürze in den Motiven sind Haupteigenschaften eines guten Walzer-Vortrags.

§. 30.

Galopp oder Hopser.

Mit dem Walzer füllt der Galopp oder Hopser, auch wohl Hopfer, Hopswalzer, Hopsanglaise, fast unsre ganze gegenwärtige gesellschaftliche Tanzkunst aus. Der Name kommt von der Art und Weise der Tanzfigur oder Fußtritt her. Die Musik steht immer in einer geraden, zweitheiligen Taktart, liebt eine rasche Bewegung und die beiden schweren Taktaccente müssen scharf hervorgehoben werden, damit der Rhythmus gleichsam etwas Hüpfendes, Galoppirendes bekommt. Im Übrigen ist dieser Tanz vollkommen dem Walzer gleich und wird von den Componisten auch eben so behandelt.

§. 31.

Cotillon.

Hinsichtlich seiner Musik ist der Cotillon nichts Anderes als eine Reihe von Walzern und wird auch eben so gespielt und behandelt als eine solche Reihe.

§. 32.

Quadrille.

Das (französische) Wort Quadrille bezieht sich auf Alles, was zu Vier geordnet ist. In der Musik bezeichnet es einen Tanz, der von vier

Paaren ausgeführt wird, einen muntern, lebhaften Charakter hat, und aus vier Reprisen von je acht Takten im 2/4 = oder bisweilen auch im 3/8 = Takte besteht, ohne sonst auf eine besondere Eigenthümlichkeit Anspruch zu machen.

Anmerkung.

Wurden hier die (auch als Tänze veralteten) Tanzmusikstücke Bolero, Folie d'Espagne, Forlane, Sarabande, Pastorale, Musette, Loure, Canarie, Gavotte, Gaillarde, Hanakisch, Furie, Lourée, Ciaconne, Courante, Entrée, Murky, Passacaille, Passepied, Rigodon ꝛc. nicht aufgeführt, so glaubte ich den Raum für deren Beschreibung sparen zu können, weil jetzt dieselben, und zumal als Claviermusikstücke, fast gar nicht mehr vorkommen und ein historisches Interesse daran nicht als allgemein bei denjenigen vorausgesetzt werden durfte, für welche dieses Buch insbesondere bestimmt ist. Nur die jetzt gebräuchlichsten Claviermusikstücke sollten und konnten in diese Formenlehre aufgenommen werden.

Achtes Capitel.

Accordenlehre, oder die Lehre von der musikalischen Harmonie,
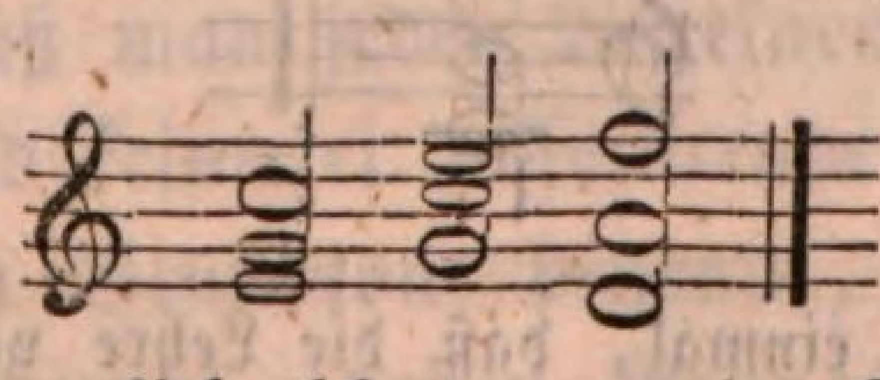
so weit solche dem Clavierspieler insbesondere nothwendig erscheint.

§. 1.

Von dem Accorde und seiner Bildung überhaupt.

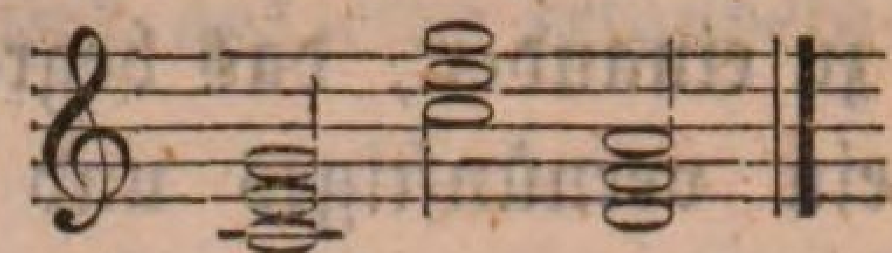
Über Begriff und Wesenheit der Harmonie, ihrem innern wie äußern Theile nach, haben wir uns allgemeinhin bereits im dritten Capitel dieses Theils hinlänglich verständigt. Dort war es auch, wo ich schon darthat, daß sich in einem Tonstücke oft mehr als eine — zwei, drei, vier und noch mehr Tonreihen, Stimmen genannt, mit einander, zu gleichzeitiger Wirkung sich verbinden, und solche Tonstücke hiernach auch zwei=, drei=, vier= und noch mehrstimmig genannt werden. Die gewöhnlichste und natürlichste Zahl solcher Stimmen ist vier, die nach der Beschaffenheit der vier menschlichen Singstimmen, welche ja als Norm und Grundlage für alle musikalische Bildung und Combination dienen, auch genannt werden: Discant (Oberstimme), Alt und Tenor (Mittelstimmen) und Baß (Unterstimme). Wenn nun zwei oder mehrere

solcher Tonreihen gleichzeitig neben einander fortgehen sollen, so treffen Töne aus der einen Tonreihe mit Tönen aus der andern zusammen, treten also in ein Verhältniß zu einander, das begreiflich der Natur der Sache gemäß ein verträgliches, ein vernünftiges und kunstgemäßes, seyn muß, denn was sich nicht mit einander verträgt, läßt sich zu guten und gemeinschaftlichen Zwecken auch nicht gemeinschaftlich und gleichzeitig mit einander benutzen, wie überall, in allen Angelegenheiten des Lebens, so auch in der Musik, und ein solches kunstgemäßes, natürliches oder verträgliches Verhältniß mehrerer gleichzeitiger Töne zu einander, die in ihrer Fortführung sich wie verschiedene Stimmen gestalten, nennen wir, unbeschadet der Erklärung, welche ich früher, nämlich im dritten Capitel dieses Theils, schon davon gab, Harmonie. Das allernatürlichste Verhältniß einer solchen harmonischen Tonverbindung aber ist dasjenige, wo zu dem Zwecke die Töne terzenweise über einander treten, d. h. die gleichzeitig in Absicht einer harmonischen Verbindung mit einander erscheinenden Töne immer um das Intervall einer Terz von einander entfernt liegen, und eine solche ursprüngliche terzenweise Tonverbindung endlich heißt insbesondere Accord. Ich weiß wohl, daß in der Regel der Begriff von Accord viel allgemeiner gefaßt wird, und man gewöhnlich nur sagt, jede gleichzeitige Vereinigung mehrerer und verschiedener Töne sei ein Accord; indessen ist mit solcher Erklärungsweise nicht der specielle musikalische Sinn, die harmonische Brauchbarkeit des Accordes zugleich auch ausgedrückt. Demnach könnten wir z. B. mit flacher Hand auf die Tastatur eines Claviers schlagen, und behaupten, auch einen Accord gespielt zu haben, denn wir treffen mehrere verschiedene Töne und lassen sie zu gleicher Zeit erklingen; aber kein Mensch in der Welt wird einen solchen Accord auch in der musikalischen Harmonie gebrauchen können. Diese setzt einen innern natürlichen Zusammenhang der Töne eines Accords unter sich voraus, und solcher Zusammenhang findet nur zwischen den Tönen statt, welche terzenweise sich mit einander verbinden lassen. Freilich haben wir auch Accorde in unsrer Harmonie, in denen die Töne nicht terzenweise neben oder vielmehr über einander liegen; allein ursprünglich lassen sich sämmtliche Accorde, die in der musikalischen Harmonie als brauchbar eingeführt und erkannt worden sind, doch auf ein solches terzenweises Verhältniß zurückführen. Ich will nur ein einziges sehr gewöhnliches Beispiel mittheilen. In diesen Accorden:
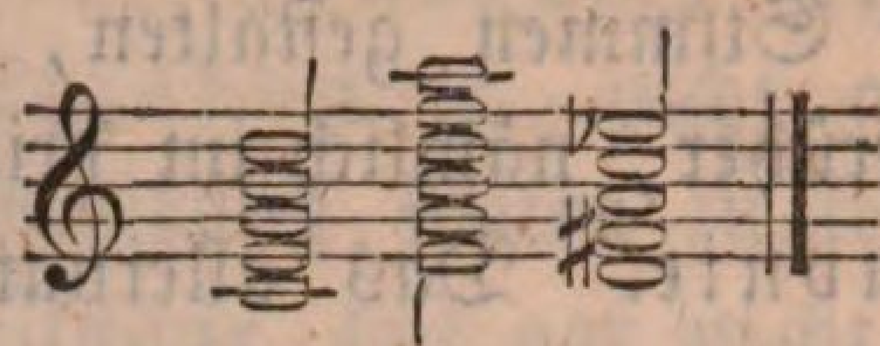


stehen die Töne nicht sämmtlich blos um eine Terz von einander entfernt,
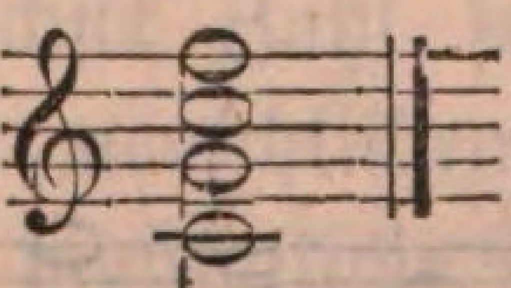
aber wir brauchen sie nur zu versetzen, und wir erkennen sogleich, daß sie doch blos das Verhältniß von Terzen unter sich bewahren:



Ferner kann man einwenden, daß auch bei dieser terzenweisen Verbindung der Töne Accorde zum Vorscheine kommen, welche unserm Ohre nicht sehr wohl thun, und eben sowohl dissoniren, als jener Zusammenklang, der entsteht, wenn wir mit flacher Hand auf die Tastatur eines Claviers schlagen, z. B.



Allerdings, aber nicht allein, daß es doch immer nur Accorde sind, welche von unsrer Harmonie als ihr angehörig und brauchbar adoptirt wurden, sondern es muß eben so gut, als es einzelne dissonirende Intervalle in der Musik überhaupt giebt, auch sowohl consonirende wie dissonirende Accorde in unsrer Harmonie geben. Den Grund davon habe ich schon bei Gelegenheit der Erklärung der Dissonanzen oder dissonirenden Intervalle überhaupt, im ersten Capitel des ersten Haupttheils, angeführt, da solcher hier ein und derselbe bleibt, und es fragt sich blos im Allgemeinen, wann überhaupt ein Accord consonirend und wann dissonirend genannt werden kann und darf? — Die Antwort auf diese Frage ist sehr leicht und liegt so nahe, daß es kaum nothwendig scheint, sie speciell aufzuführen: consonirend ist ein Accord, wenn die Töne sämmtlich, aus denen er besteht, ein consonirendes Intervallenverhältniß unter sich bewahren, und dissonirend, wenn das Gegentheil statt findet, wenn auch ein dissonirendes Intervallenverhältniß darunter zum Vorschein kommt *). Indessen muß doch hiebei auch noch in Erwägung gezogen werden, daß bei solcher Beurtheilung, ob ein Accord consonirend oder dissonirend ist, es nicht etwa blos darauf ankommt, was für ein derartiges Intervall die einzelnen Töne des Accordes selbst zu dem Grundtone, d. i. dem tiefsten Tone desselben bilden, sondern in welchem Verhältnisse sie alle unter sich, wie jeder zu einem jeden andern, auch wieder stehen. Nehmen wir z. B. folgenden Accord:



*) Ich bemerke hier noch einmal, daß die Lehre von den Con- und Dissonanzen, wie manches Andere aus einer allgemeinen Harmonielehre schon früher gegeben wurde.

so ist der Grundton desselben der Ton C, weil dieser sein tiefster, gleichsam der Ton ist, auf welchem der ganze Accord beruht, seinen Sitz hat; zu dem C macht das G eine reine Quinte, also eine vollkommne Consonanz, das zweite C sogar eine Octave, und das F eine reine Quarte, also auch eine Consonanz aus, und gleichwohl ist der Accord kein consonirender, sondern ein dissonirender, weil unter den einzelnen Tönen selbst ein dissonirendes Intervallenverhältniß sich vorfindet, nämlich zwischen dem g und f, die eine Septime zu einander, also eine Dissonanz ausmachen. Dieser Punkt ist von großer Wichtigkeit für Beurtheilung der consonirenden oder dissonirenden Natur eines Accords, und muß daher dazu stets in Berücksichtigung gezogen werden. Nicht das Verhältniß jedes einzelnen Tones eines Accords zu dem Grundtone desselben blos, sondern das Verhältniß jedes einzelnen Tones zu jedem andern Tone in dem Accorde auch entscheidet in solcher Beziehung.
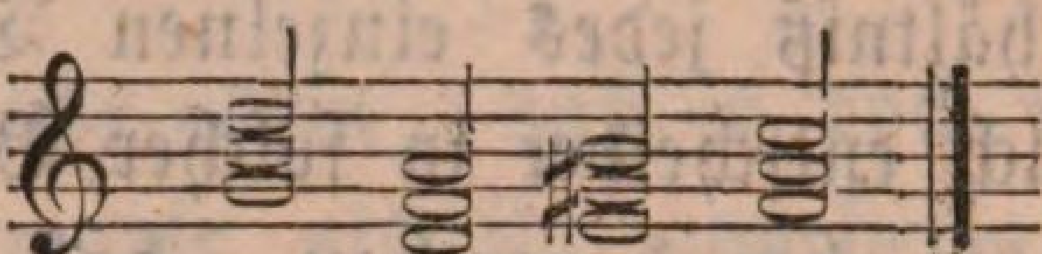
Habe ich damit nun aber dargethan, daß ein Accord überhaupt gleichsam aus dem gleichzeitigen Zusammenwirken mehrerer verschiedener Stimmen entsteht (eine Stimme kann keine Harmonie und also auch keinen Accord bilden), je nach deren Zahl nun ein Accord auch wohl zwei-, drei-, vier-, fünf-, sechs- und noch mehrstimmig genannt wird, und zugleich auch auf die Unterscheidung der sämmtlich in unsrer Harmonie gebräuchlichen Accordmassen in con- und dissonirende Accorde schon hingewiesen, so folgt hieraus ferner, daß auch die Intervalle oder Stimmen in einem Accorde, welche con- und welche dissoniren, überhaupt den Gesetzen und Regeln unterworfen sind, die bei Behandlung der einzelnen Con- und Dissonanzen als Intervalle allgemeinhin gelten. So ist bei Betrachtung dieser z. B. schon bemerkt worden, daß nur Consonanzen sich in einer Harmonie verdoppeln lassen, wenn sie mehr als gewöhnlich vierstimmig werden soll, und nicht vielleicht auch Dissonanzen, und daß diese dagegen im Allgemeinen vorbereitet und jedenfalls wenigstens aufgelöst werden müssen, und dieses ist nun auch bei den dissonirenden Accorden der Fall: diejenige Stimme in denselben, welche die Dissonanz hat, muß, wenn sie hie und da, aus diesen oder jenen Gründen, auch keiner Vorbereitung gerade bedarf, jedenfalls doch sich auflösen, und wie dies geschieht, hängt von der Natur des dissonirenden Intervalls ab, und werden wir bei der folgenden Betrachtung der einzelnen Accorde selbst pünktlich erfahren. Hier ist vorläufig nur im Allgemeinen noch zu bemerken, daß man jeden einzelnen Accord, namentlich wenn er rein consonirend ist und keinerlei dissonirende Intervalle enthält, auch wohl kurzweg nach seinem Grundtone benennt, also der consonirende Accord, z. B. der auf C beruht, dessen Grundton C ist, der C-Accord,

der auf D beruht, der D-Accord 2c. heißt, und je nach dem Tongeschlechte, welchem er angehört, ob Moll oder Dur, auch dieses noch hinzusetzt, z. B. C-Moll- oder C-Dur-Accord 2c.

§. 2.
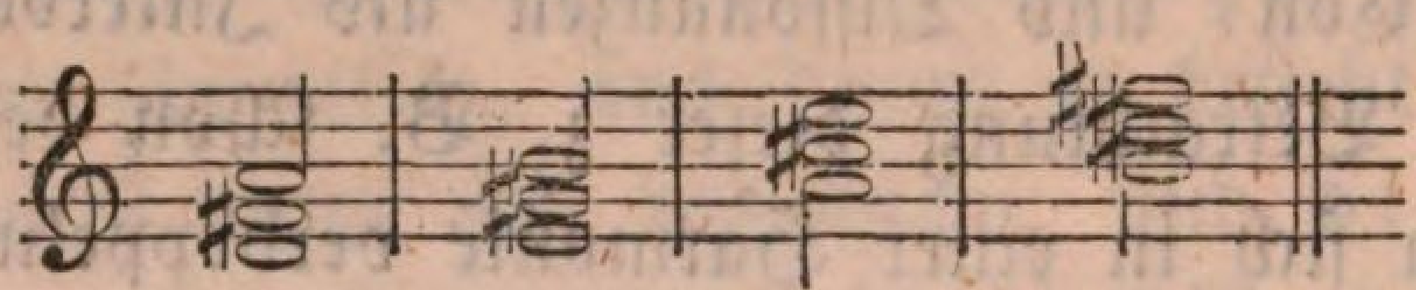
Der Dreiklang.

Der allernatürlichste, einfachste und auch wesentlichste Accord ist der *Dreiklang*, der seinen Namen von den drei Tönen hat, aus welchen er zusammengesetzt ist, und aus *Terz*, *Quinte* und *Octave* seines Grundtones besteht, oder eigentlich und ursprünglich nur aus *Grundton*, dessen *Terz* und dessen *Quinte*. Ist die *Quinte rein* in dem Accorde, wie z. B. in allen folgenden Dreiklängen:

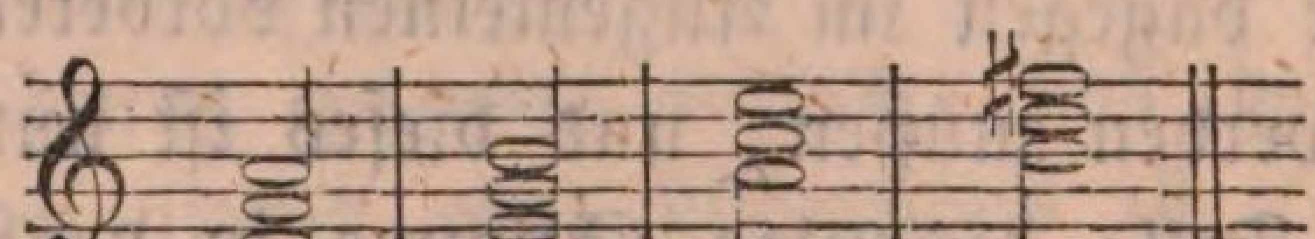


so heißt der Dreiklang auch wohl der *harmonische*, und beruht er auf der Tonica, d. h. dem Grundtone einer bestimmten Tonart, z. B. im C-Dur oder C-Moll auf C, in G-Dur auf G u. s. w., so wird er insbesondere auch *tonischer* Dreiklang, und beruht er auf der Dominante, d. h. auf dem fünften Tone der Leiter einer bestimmten Tonart, z. B. in G-Dur auf D, in C-Dur auf G, in F-Dur auf C 2c., der *Dominant-Dreiklang* genannt.

Jener harmonische Dreiklang kann nun, je nachdem die *Terz* darin *groß* oder *klein* ist, sowohl einer Dur- als einer Molltonart angehören. Folgende Dreiklänge sind demnach Dur-Dreiklänge:

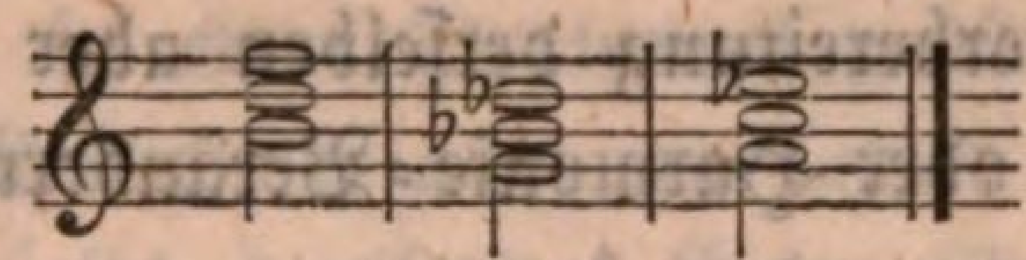


und folgende Moll-Dreiklänge:

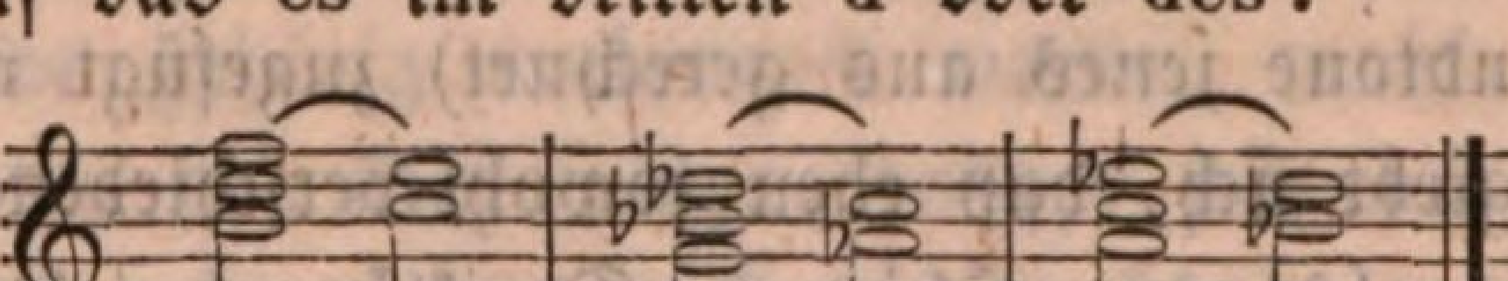


Den Dur-Dreiklang nennt man, wegen der darin enthaltenen großen Terz, auch wohl kurzweg nur den *großen*, und den Moll-Dreiklang aus analogem Grunde den *kleinen* Dreiklang. Beide, der Dur- wie Moll-Dreiklang, sind *consonirende* Accorde, weil die einzelnen Intervalle darin nicht blos gegen den Grundton, sondern auch unter sich in einem consonirenden Verhältnisse stehen, und somit an keine bestimmte Fortschreitung gebunden, vielmehr für jede Art von Stimmenbewegung tauglich; doch muß bemerkt werden, daß im Vergleiche miteinander der große oder Dur-Dreiklang, wegen des einfachern Verhältnisses seiner

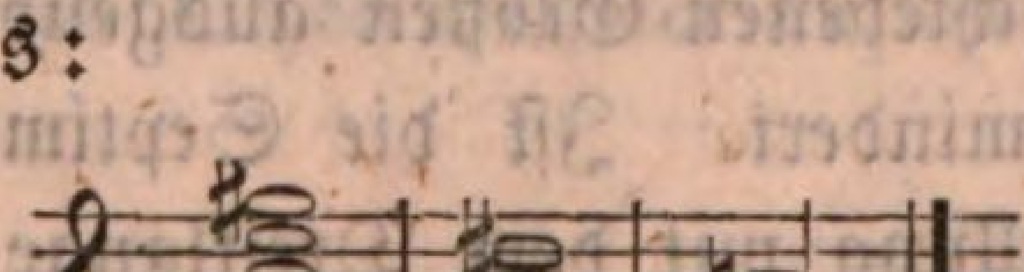
Terz, auch mehr consonirt, als der kleine oder Moll-Dreiklang, und daß daher jener auch weit befriedigender auf unser Ohr wirkt, als dieser. Indessen verändern wir auch nur einen einzigen Ton in diesen beiden Accorden, die — nebenbei bemerkt — die einzigen vollkommen consonirenden Accorde in unserm gesammten Harmoniesysteme sind, d. h. rücken wir auch nur eins ihrer Intervalle um eine chromatische Stufe von seiner Stelle, so wird die Consonanz zu einer Dissonanz, und tritt die Verpflichtung einer bestimmten Fortschreitung des Accords ein. Die nächste solcher Verrückung oder Umbildung geschieht mit der *Quinte*, und wir können dadurch sowohl einen sogenannten *verminderten* als *übermäßigen* Dreiklang erlangen. *Vermindert* wird er, wenn wir die reine Quinte um einen halben Ton oder — was dasselbe ist — um eine chromatische Stufe *erniedrigen*, als



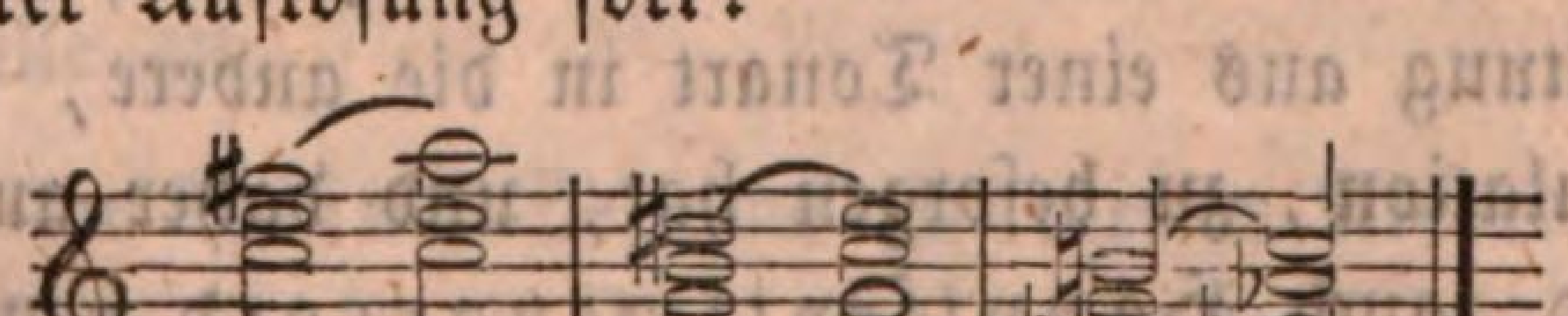
Aus diesen paar Beispielen wird auch klar, daß dieser verminderte Dreiklang stets die *kleine* Terz noch enthält; und der Schritt, den diese Dissonanz der verminderten Quinte allemal macht und zu machen genöthigt ist, geschieht, wie bei jedem andern verminderten Intervalle in der Regel, immer *abwärts*, so daß z. B. in der Stimme, welche in dem ersten jener beispielsweise angeführten drei verminderten Dreiklänge das f hat, allemal auch e oder es folgen muß, auf das des im zweiten jener Dreiklänge c, und auf das es im dritten d oder des:



Übermäßig wird der Dreiklang, wenn wir die Quinte um eine halbe Tonstufe *erhöhen*, als:

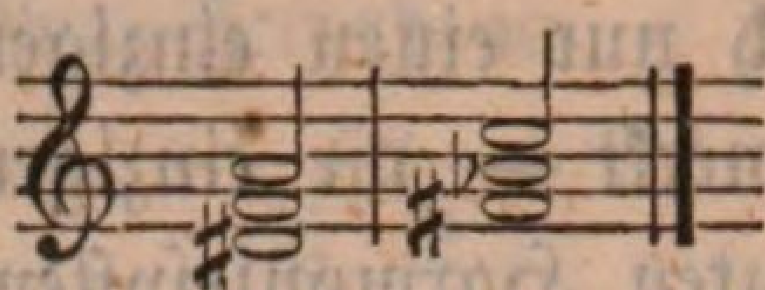


Dieser Accord hat also stets die *große* Terz in sich, und als ein übermäßiges Intervall schreitet die Quinte auch allemal *aufwärts* um eine Stufe zu ihrer Auflösung fort:



Die *zweite* Verrückung oder Umbildung eines consonirenden Dreiklangs in einen dissonirenden kann geschehen, wenn wir in dem gewöhn-

lichen verminderten Dreiklange auch die kleine Terz noch vermindern, d. h. um eine halbe Tonstufe erniedrigen, als:



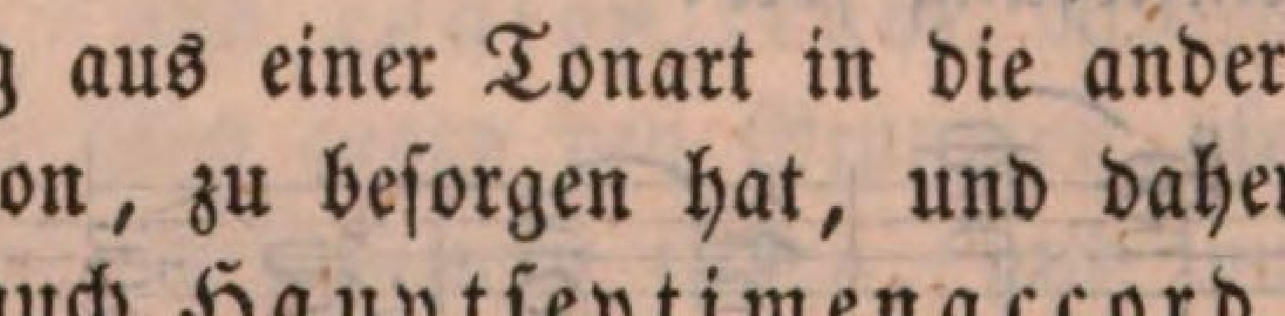
Natürlich schreiten hier *beide* verminderte Intervalle in der Stimmbewegung auch abwärts fort.

Als dissonirende Accorde können dem allgemeinen Grundsatze und dem Wesen der Con- und Dissonanzen zu Folge begreiflich auch die verminderten wie die übermäßigen Dreiklänge niemals beruhigend auf unser Ohr und Gemüth wirken und somit nimmer zu einem Schlusse dienen, sondern dürfen nur im schnellen Vorübergehen, im sogenannten *Durchgange* vorkommen, wobei die *Auflösung* des dissonirenden Intervalls allemal statt haben muß, die Vorbereitung derselben aber unter Umständen, d. h. wenn keine Modulation oder Harmonie-Veränderung vorherging, bisweilen auch wohl unterlassen werden kann.

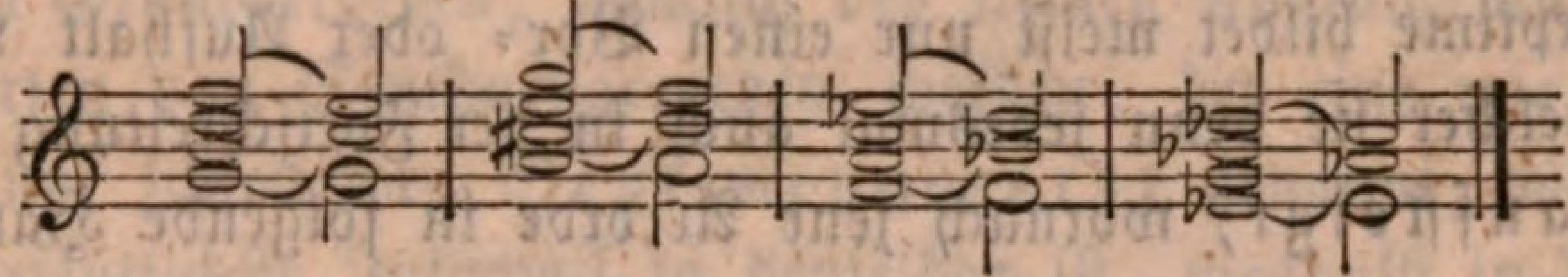
§. 3.

Der Septimenaccord.

Der nächste, welcher aus der Reihe unsrer Accorde auf den Dreiklang in jeder Beziehung zu folgen hat, und nächst jenem in unsrer Harmonie auch am meisten vorkommt, ist der *Septimenaccord*, welcher einfach dadurch entsteht, daß irgend einem Dreiklange noch eine *Septime* (nämlich vom Grundtone jenes aus gerechnet) zugefügt wird. Aus diesem Umstande schon ergiebt sich, daß eben sowohl verschiedene Septimenaccorde vorkommen müssen, als es verschiedene Dreiklänge giebt, aber diese Verschiedenheit wird noch größer, wenn wir bedenken, daß auch das Intervall der Septime in drei verschiedenen Größen ausgeübt werden kann, nämlich als klein, groß und vermindert. Ist die Septime *klein*, so ist die gewöhnlichste Zusammenstellung mit dem Dreiklange die, daß dieser als ein Dur-Dreiklang erscheint, also aus großer Terz und reiner Quinte besteht, und alsdann hat der Septimenaccord immer seinen Sitz auf der *Dominante* der Tonart, in welcher eben die Harmonie sich befindet, wo er den sogenannten *Dominantenaccord* bildet, der hauptsächlich das Geschäft der Überleitung aus einer Tonart in die andere, oder der Ausweichung und Modulation, zu besorgen hat, und daher auch wohl *Modulationsaccord*, auch *Hauptseptimenaccord* genannt wird, als:
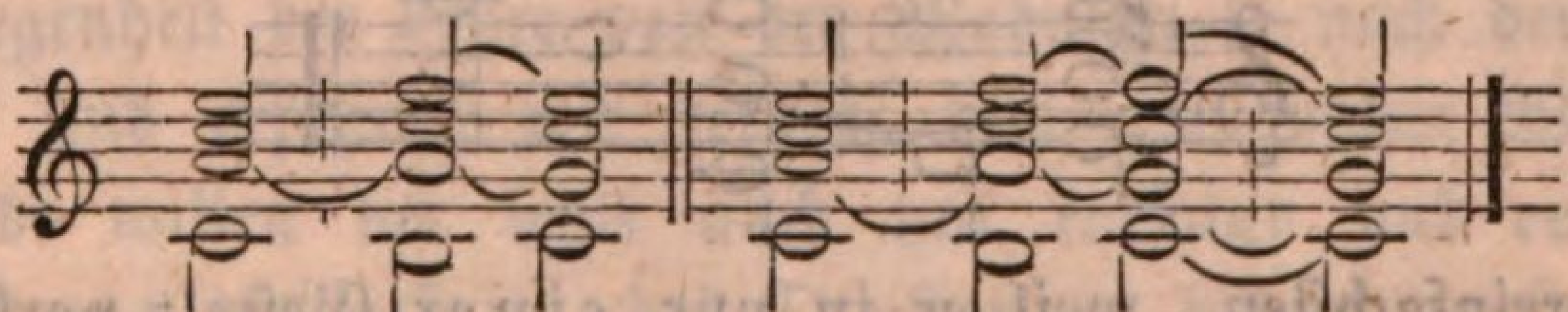


Zu merken ist hinsichtlich dieses Hauptseptimenaccords noch, daß die Septime zwar die einzige Dissonanz in demselben bildet, und somit allein auch an eine bestimmte Stimmenfortschreitung, welche allemal abwärts geschieht, gebunden seyn sollte; indessen verlangt doch auch die große Terz in dem Accorde noch, als der Leitton der folgenden Tonica, eine regelmäßige und eigenthümliche Fortbewegung, nämlich um eine chromatische Stufe aufwärts in ihrer Stimme, so daß obige beispielsweise angeführten Accorde folgende Fortschreitung bedingen:



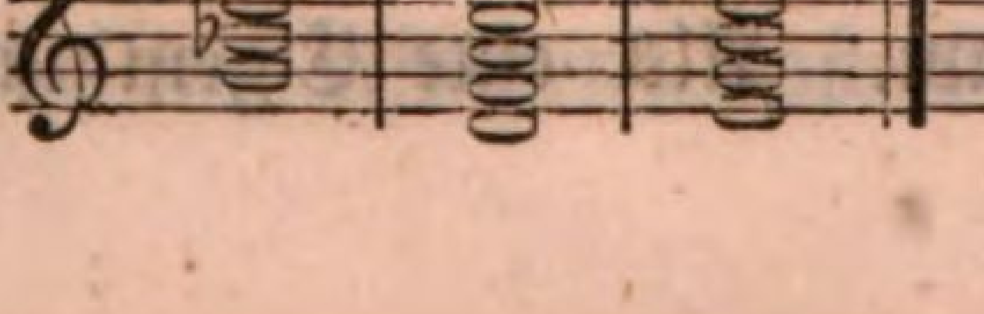
Ob die Septime einen ganzen oder halben Ton zu ihrer Auflösung fortschreitet, ist einerlei: in einer Durtonart geschieht es allemal um eine halbe Stufe, in einer Molltonart aber um einen ganzen Ton, wie das angeführte Beispiel ebenfalls darthut. Einer Vorbereitung bedarf ausnahmsweise die Septime in diesem Accorde nicht.

Dann kann die kleine Septime in dem Septimenaccorde auch begleitet seyn von der kleinen Terz und verminderten Quinte. In diesem Falle ist der Septimenaccord scharf dissonirend, und es ist daher stets gut und besser, wenn die Septime auch vorbereitet und nicht blos aufgelöst wird, welches letztere gar nicht erlassen werden kann. Die verminderte Quinte ist eine Nebendissonanz, die daher auch, so bald die Septime im Accorde gehörig vorbereitet wurde, wohl unvorbereitet eintreten darf, und bei der Auflösung entweder mit der Septime zugleich eine Stufe abwärts geht, oder auch liegen bleibt und vor ihrer Auflösung auch zu einer (dem Intervallennamen nach) andern Dissonanz wird. Für beide Fälle will ich ein kurzes Beispiel anführen, das die Sache klar macht:
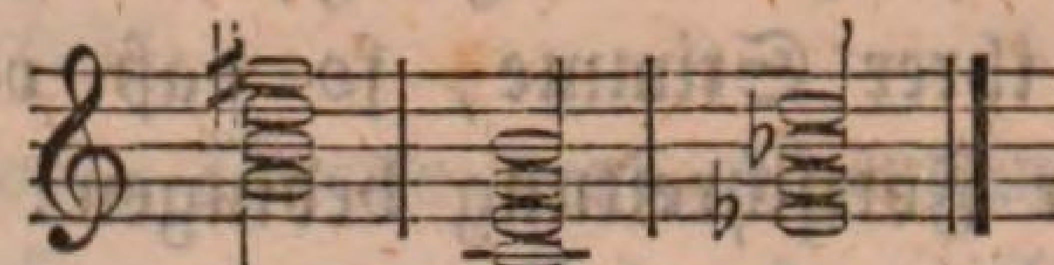


Die Bogen zwischen den Noten geben deutlich Vorbereitung und Auflösung der Intervalle an.

Endlich kann die kleine Septime in diesem Accorde auch wohl begleitet werden von der kleinen Terz und reinen Quinte, wie hier
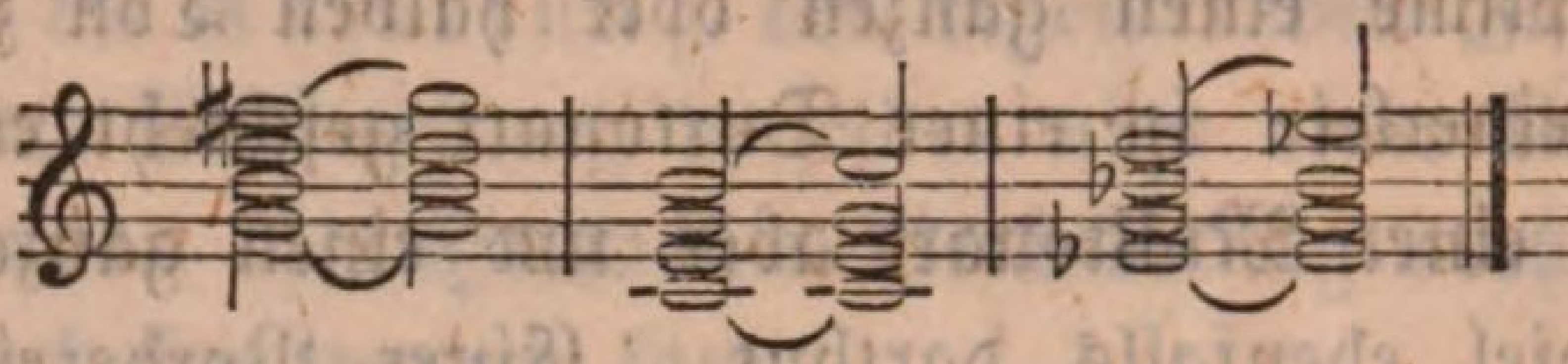


Alsdann aber ist der ganze Accord blos ein durchgehender, ein schnell vorübergehender, bei welchem namentlich die Septime erfordert, recht bald um eine Stufe abwärts in eine Consonanz fortzuschreiten.

Ist die Septime groß in dem Septimenaccorde, so ist in der Regel auch die Terz groß und die Quinte rein, so daß der ganze Accord als ein Durdreiklang mit großer Septime erscheint:
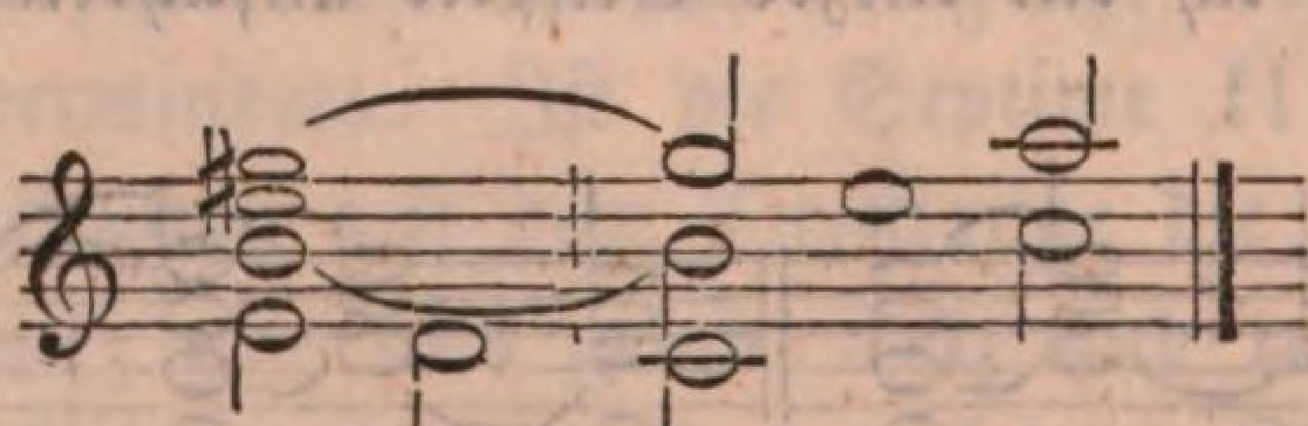


und die Septime bildet meist nur einen Vor= oder Aufhalt von der Octave, zu welcher sie denn jedesmal auch in der Fortschreitung und um sich aufzulösen aufsteigt, wornach jene Accorde in folgende Harmonie=Verbindung treten:
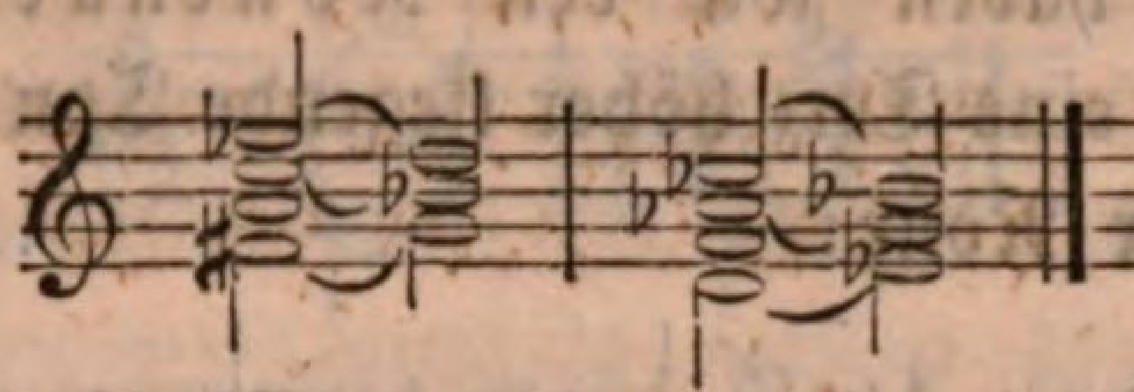


Übrigens kann in diesem Accorde auch wohl die kleine Terz enthalten seyn, obschon wegen der zu scharfen Dissonanz der Septime alsdann gegen den Grundton und gegen die kleine Terz, zu welcher sie eine übermäßige Quinte bildet, dieselbe, die Septime, auch nothwendig vorbereitet werden muß, und überhaupt gar leicht Fehler in der Harmoniefolge entstehen können, von denen in einem der spätern Paragraphen die Rede seyn wird.

In einer Molltonart trifft man dann den Accord der großen Septime auch wohl mit der großen Terz und übermäßigen Quinte begleitet, jedoch liegt alsdann auch diese übermäßige Quinte schon vorher, d. h. muß sie als Dissonanz vorbereitet worden seyn, und ihre Auflösung geschieht, wie gewöhnlich bei übermäßigen Intervallen, um eine Stufe aufwärts:



Am allereinfachsten, weil er in nur einer Gestalt vorkommen kann, ist endlich der verminderte Septimenaccord oder der Accord mit verminderter Septime. Dieselbe hat stets nur die kleine Terz und die verminderte Quinte in sich zur Begleitung der Septime, wenigstens ist es sehr selten, daß auch die Terz noch eine verminderte wäre. Die verminderte Quinte ist Nebendissonanz und wird daher eben so behandelt wie oben, wo sie zur Begleitung der kleinen oder Hauptseptime in dem Accorde noch vorkam. Als eine Eigenthümlichkeit des verminderten

Septimenaccords erscheint aber noch, daß sein Grundton auch an eine bestimmte Fortschreitung gebunden ist, nämlich aufwärts um eine halbe Stufe:



Die letzte Regel hat ihren Grund darin, daß dieser Accord, wie wir später noch erfahren werden, eigentlich erst und nur durch Umkehrung eines andern Grundaccordes, nämlich des kleinen Nonenaccordes, entsteht.

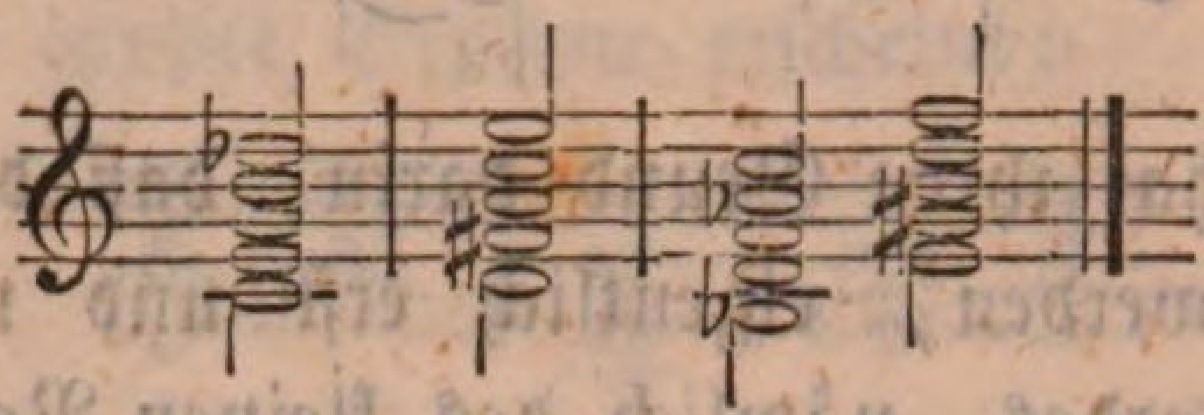
Alle Arten von Septimenaccorden werden, der eine wie der andere, gewöhnlich nur schlechtweg Septimenaccorde genannt, weil die Septime das wesentlichste Intervall in denselben ist, weshalb in der Generalbaßschrift sie sich in der Regel auch nur durch eine einfache 7 ankündigen; blos, wo eine nähere und bestimmtere Bezeichnung nothwendig wird, setzt man auch wohl noch die nähere und unterscheidende Beschaffenheit von klein, groß, und vermindert hinzu; die übrigen Intervalle aber werden niemals auch in dem Namen schon ausgedrückt, da sie alle dem Dreiklange angehören, und dieser als der ursprünglichste und natürlichste Accord, gleichsam als der Accord, der sich von selbst versteht, und ohne welchen sich keine andere harmonische Tonverbindung bewerkstelligen läßt, solcher ausdrücklichen Bezeichnung nicht bedarf.

§. 4.

Von den Nonenaccorden.

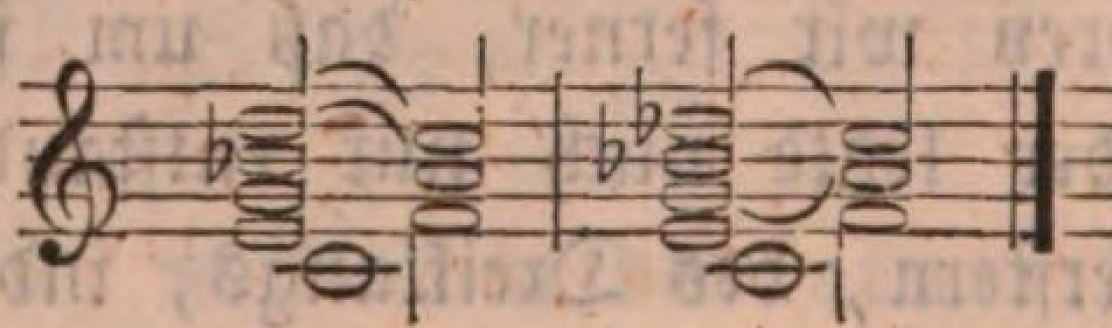
Lernten wir in dem Bisherigen den Dreiklang und Septimenaccord als die natürlichsten und wesentlichsten Accorde unsrer gesammten musikalischen Harmonie kennen, da ersterer die Grundlage alles tonischen Zusammenhangs ausmacht, und letzterer allein oder doch zunächst fähig ist, diesen Zusammenhang auch unter den verschiedenen Tonarten zu bewirken, wie bei Gelegenheit der Lehre von der Modulation noch deutlicher gezeigt werden soll, und erfuhren wir ferner, daß um solcher Wesenheit dieser beiden Accorde willen der letzte auch nur entstand und entstehen konnte durch Erweiterung des erstern, des Dreiklangs, indem demselben nur noch eine Septime zugefügt ward, so haben wir überhaupt aber auch den Beweis zugleich gewonnen, daß alle sonstige Accordbildung lediglich nur wird geschehen können durch auch noch weitere Ausdehnung des Dreiklangs mit sammt seiner Septime. Aber in welcher Richtung und auf welche Weise wird diese Erweiterung geschehen können? — Holen wir die Antwort auf solche Frage aus §. 1, wo ich von der Bildung eines Accordes überhaupt sprach, und wo wir erfuhren, daß alle und eigentliche Accorde

nur durch eine terzenweise Verbindung der Töne entstehen, natürlich vom Grundtone an aufwärts; und fügen wir dann dem Septimenaccorde auch noch eine Terz zu, so haben wir den Nonenaccord, denn der über jener Septime noch um eine Terz höher liegende Ton bildet zu dem Grundtone das Intervall einer None:
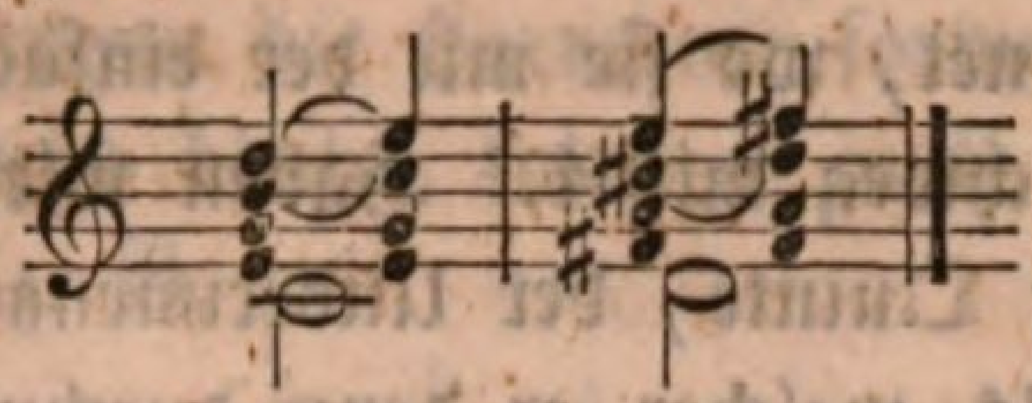


Bemerkt muß hiebei jedoch werden, was auch aus den mitgetheilten Beispielen schon hervorgeht, daß die None zur Bildung eines solchen Nonenaccordes hauptsächlich nur mit dem Accorde der kleinen Septime mit großer Terz und reiner Quinte, also mit dem eigentlichen Dominante- oder Hauptseptimenaccorde sich verbindet, und daß demnach die einzige wesentliche Verschiedenheit, welche der Accord in sich trägt, nur von der Verschiedenheit der Note selbst herrührt, da diese sowohl klein, als groß, wie auch übermäßig seyn kann, was dann bei der Benennung des Accordes schon besonders ausgedrückt wird, so daß wir von einem kleinen, einem großen und einem übermäßigen Nonenaccorde (bisweilen auch Nonseptimenaccord) reden.

Der kleine Nonenaccord oder Accord mit kleiner None kommt wesentlich nur in Molltonarten vor, und der große, oder Accord mit großer None vornehmlich nur in Durtonarten. Dies ist aber auch der einzige wesentliche Unterschied, der, bis auf die Verschiedenheit der Intervallengröße, zwischen beiden Accorden statt findet; im Übrigen theilen sie alle Eigenschaften, wohin namentlich gehört, daß die Nonen, mit der Septime zugleich, da Beide Dissonanzen sind, sich auflösen müssen, was dadurch geschieht, daß sie, gleich der Septime, um eine Stufe abwärts in ihrer Stimme fortschreiten, die kleine None um einen halben Ton, und die große um einen ganzen Ton:
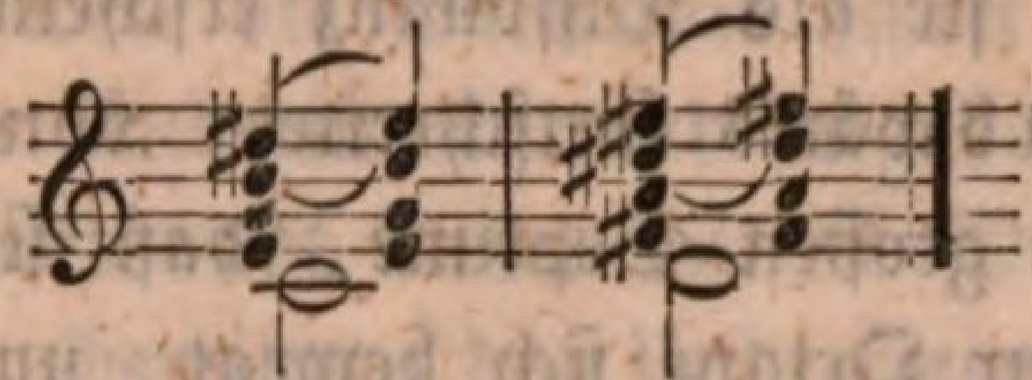


daß sie, die Nonen, auch vorbereitet werden, ist gut, aber — wenigstens im sogenannten freien Style oder Satze — nicht immer nothwendig. Von der großen None insbesondere wird bisweilen behauptet, daß sie sich auch aufwärts fortschreitend auflösen könne; allein alsdann ist sie, obschon ein und derselbe Ton, doch nicht eigentlich None mehr, sondern Secunde, als welche sie z. B. auch in der Generalbaßschrift bezeichnet wird, und kann alsdann die Septime im Accorde auch wohl eine

große seyn, ja ist sie gewöhnlich eine solche, welche ebenfalls aufwärts zu ihrer Auflösung fortschreitet:



Eben so wie diese vermeinte große None, welche eigentlich aber eine Secunde ist, löst sich auch die *übermäßige* None im Accorde auf, die allemal, wie überhaupt aber alle übermäßigen Intervalle, um eine Stufe aufwärts fortschreitet, und in der Regel auch die große Septime im Accorde noch neben sich hat:



doch kommt diese übermäßige None meist nur als bloßer Vorhalt vor, und ist auch eigentlich nur als eine übermäßige Secunde zu betrachten, die zugleich sorgfältige Vorbereitung erfordert, wenn durch ihren Eintritt nicht eine gar sehr empfindliche Härte entstehen soll.
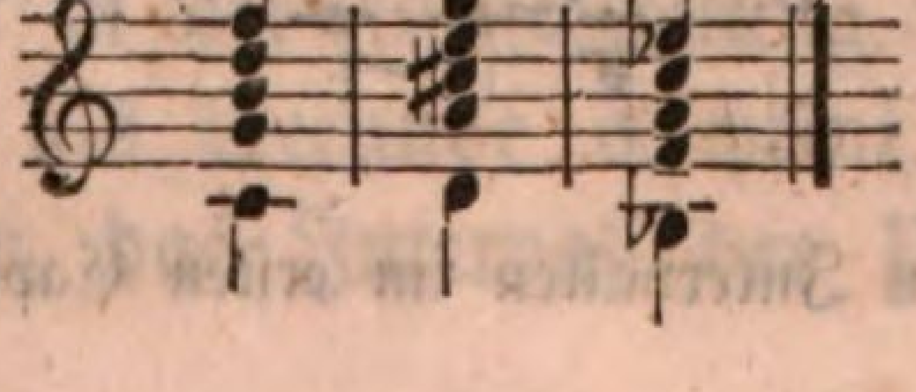
§. 5.

Der Undecimenaccord.
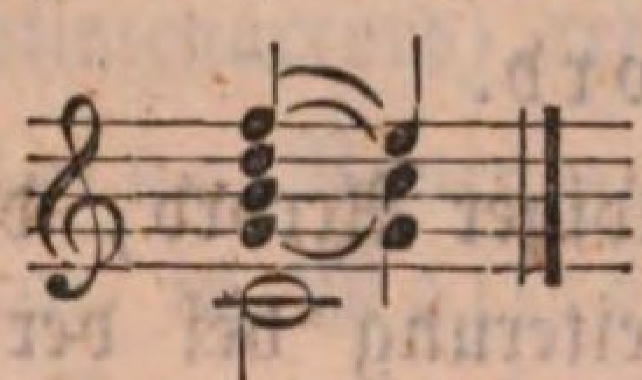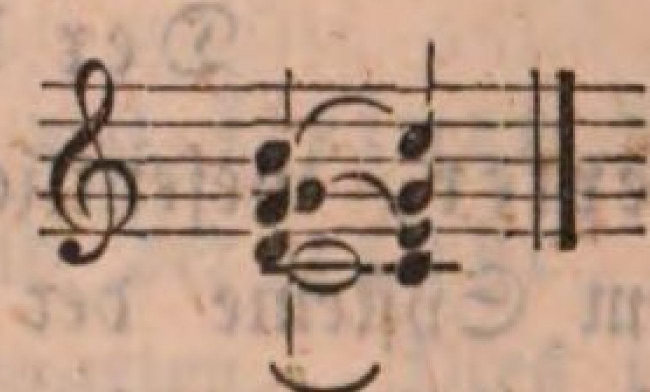
Ein *vierter*, wesentlicher und selbstständiger Accord, der entsteht, wenn wir dem Systeme der terzenweisen Erweiterung bei der Accordbildung vom Grundtone aus getreu bleiben, ist der *Undecimenaccord*, denn indem wir dem Nonenaccorde oben über der None noch eine Terz zufügen, erhalten wir einen Ton, der zum Grundtone das Intervall einer Undecime oder eilften Tonstufe bildet:



Demnach enthält denn der Undecimenaccord die große Terz, die reine Quinte, die große Septime, große None und die Undecime seines Grundtones; allein gleich im Voraus muß ich doch auch bemerken, daß die große Terz, um der gar zu harten Dissonanz willen, welche sie zur None und Undecime bildet, ganz und gar aus dem Accorde weggelassen wird, und somit derselbe eigentlich nur besteht aus Quinte, Septime, None und Undecime:
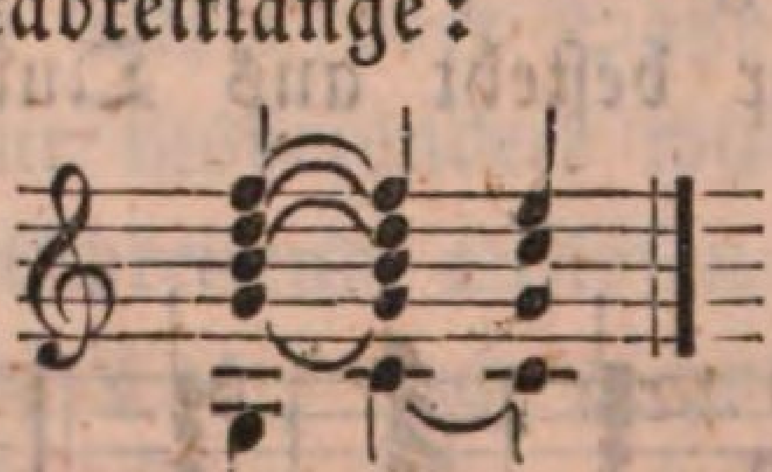


Die Undecime ist eigentlich nichts Anderes, als eine doppelte Quarte*), und sie wird deshalb in der Generalbaßschrift auch nur in dem Falle mit 11 bezeichnet, wo sie mit der einfachen Quarte verwechselt werden könnte, sonst durchweg mit 4. Haben wir aber dies erkannt und wissen, daß, bis auf die Quinte, der Undecimenaccord ein durchweg dissonirender Accord ist, als welcher er denn durchweg auch eine bestimmte Auflösung finden muß, so fällt es auch durchaus nicht schwer, über die zu dem Ende nöthige Fortschreitung des Accordes, sowohl überhaupt als seiner einzelnen Stimmen insbesondere, ins Klare zu kommen, denn von der Quarte einmal wissen wir schon längst, und werden wir später noch mehr erfahren, daß, wo sie als Dissonanz erscheint, sie allemal auch zur Terz ihres Grundtones abwärts fortschreitet; von der None, daß sie zur Octave fällt; von der großen Septime, daß sie als Leitton um einen halben Ton aufwärts zur Octave sich bewegt, und von der Quinte endlich, daß ihre Fortschreitung um ihrer consonirenden Natur willen auch eine unbestimmte ist, ganz verschieden seyn kann, gewöhnlich aber dergestalt sich ordnet, daß sie unverändert an ihrer Stelle liegen bleibt; und so gestaltet sich denn das Spiel des Undecimenaccords hinsichtlich seiner Fortschreitung auch allemal in folgender Weise:

 oder noch besser: 
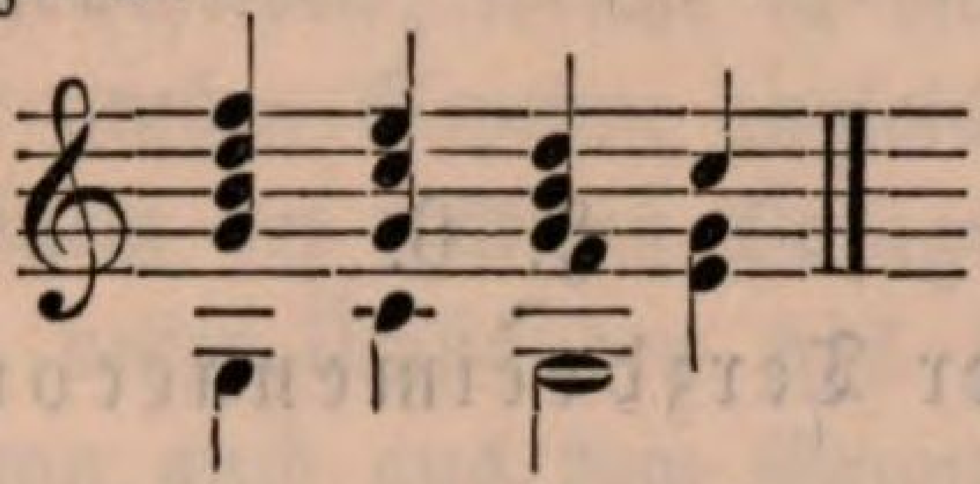
denn verlangen alle jene einzelnen Intervalle auf angeführte Weise fortgeleitet zu werden, so muß unverhinderlich auch stets der Dreiklang seines eigenen Baßtones und zwar in durch Bogen zwischen den Noten bezeichneter Lage auf ihn folgen, weil anders den dissonirenden Intervallen nicht die gehörige Auflösung würde.

Daraus geht aber zugleich auch hervor, vornehmlich wenn wir den Undecimenaccord mit seinem folgenden Dreiklange genau vergleichen, daß er selbst eigentlich nur entsteht, indem der Dominantseptimenaccord dieses Dreiklangs schon mit der Tonica statt mit der Dominante im Grundbasse begleitet wird, und daß er somit streng genommen nichts Anderes ist, als ein durch den Dominantseptimenaccord vorbereiteter vollständig dissonirender Vorhalt vor dem Tonicadreiklange:
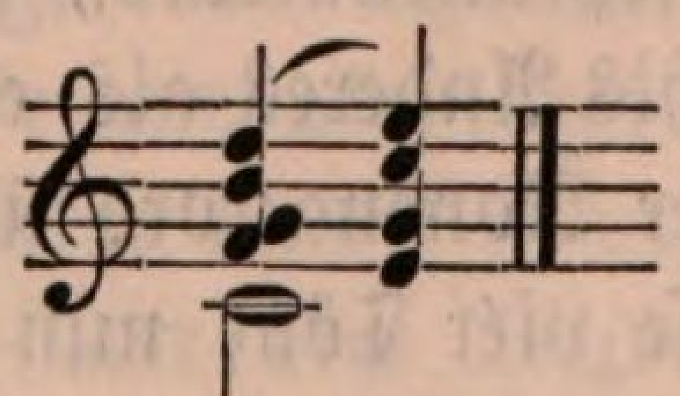


*) Siehe die Lehre von den Intervallen im ersten Capitel des ersten Theils.

denn vorbereitet muß der Accord seiner vielen Dissonanzen wegen werden, wenigstens sobald nur irgend eine andere Harmonie vorausgeht; nur wenn dies nicht der Fall ist, wenn die Harmonie fortwährend in ein und derselben Tonart verblieb und bleibt, kann er auch wohl unvorbereitet eintreten. Dieser Satz z. B.
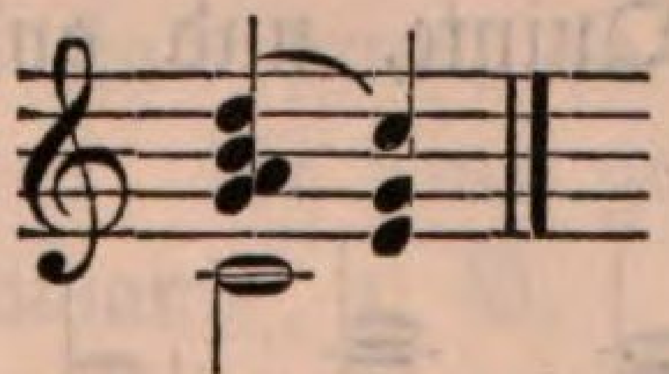


ist vollkommen richtig, obschon der Undecimenaccord nicht eigentlich vorbereitet darin erscheint, weil die Harmonie schon in C-Dur sich befand, welcher Tonart auch der Undecimenaccord angehört; aber wäre auch nur der F-Accord, so nah verwandt dieser mit C-Dur ist, vorausgegangen, so wäre eine gehörige Vorbereitung des Undecimenaccords nöthig gewesen.

In dem Falle, wo dieser Accord unvorbereitet eintritt, wird er auch wohl Secundquarten- oder Secundquintenaccord genannt, indem man die None in ihrer einfachen Zahl als Secunde und die Undecime als Quarte betrachtet, aber nicht immer richtig, und nur unter sehr beschränkenden Umständen darf solches geschehen. Die Namen und Bezeichnungen der Intervalle nämlich beschränken wir allerdings in der Regel und nach der einmaligen Einrichtung unseres Tonsystems blos auf den Umfang einer Octav, oder auf die Zahleinheiten, und sobald ein größeres Intervall vorkommt, nennen wir es doppelt, dreifach u. s. w., allein mit der Secunde und Quarte darf dies doch nicht immer geschehen, um für die Art ihrer Fortschreitung ein unterscheidendes Merkmal zu haben. Als None nämlich muß das Intervall der Secunde immer um eine Stufe abwärts sich auflösen, als Secunde aber steigt es zu dem Ende immer um eine Stufe aufwärts. In diesem Accorde z. B.



ist das d Secunde und nicht None, denn es schreitet aufwärts fort; in diesem aber



ist es None, denn es fällt in der Fortschreitung. Und wenn nun in dem Accorde dieses Intervall als Secunde erscheint, so benennen wir auch, um der Consequenz willen, das Intervall der Undecime blos mit seiner

einfachen Zahl, also Quarte, weil die eigentliche Undecime stets nur mit der None sich verbinden kann, und daher nun auch die oben angeführte Verschiedenheit des Namens dieses Accordes, die für ihn selbst nichts weiter Wesentliches in sich hat, als daß die Fortschreitung des Intervalls der None oder Secunde in dem Accorde damit zugleich auch schon namentlich ausgedrückt wird.
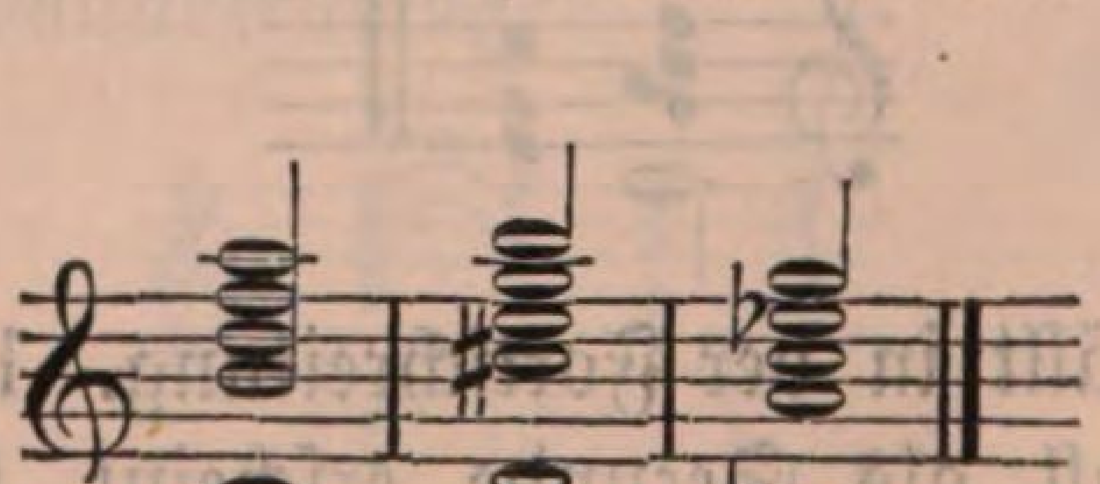
§. 6.

Der Terzdecimenaccord.

Fügen wir endlich, nach der §. 1 entwickelten Grundlage und Regel der Accordbildung, dem Undecimenaccorde, natürlich in seiner Vollständigkeit, oben noch eine Terz zu, so erhalten wir den sogenannten Terzdecimenaccord, weil diese Terz um eine Terzdecime, d. h. um eine in der folgenden Octav liegende Sexte (doppelte Sexte), von dem ersten Grundtone des Accords entfernt ist, z. B.
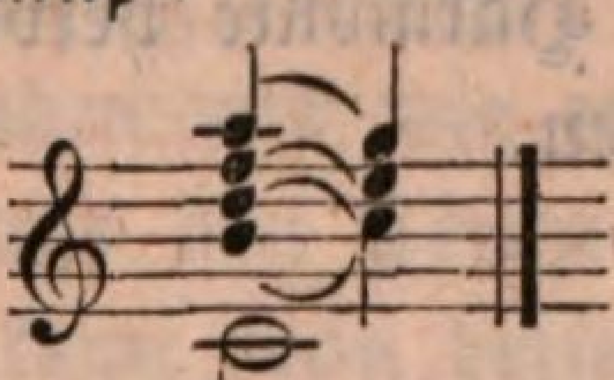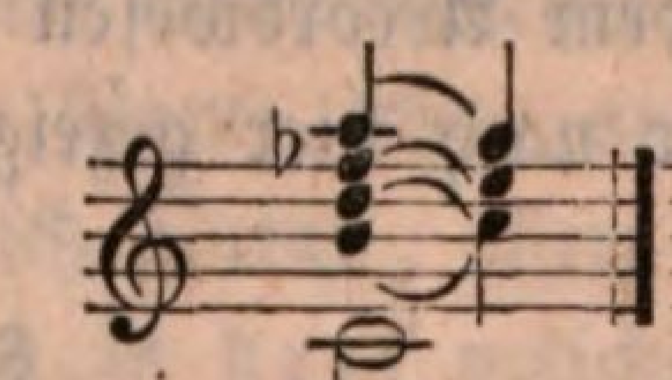


Demnach bestände denn dieser Accord ursprünglich aus sieben Tönen oder Intervallen, allein in solcher Ausdehnung kann er niemals gebraucht werden; auch wegen der gar zu harten Dissonanz, welche er in solcher Vollständigkeit enthält, taugt er nicht wohl in unsre Harmonie, und wir lassen daher von Haus aus schon in der Regel Terz und Quinte daraus hinweg. Betrachten wir den Accord alsdann aber näher, und denken wir dabei zurück an die Wesenheit des Undecimenaccords, so ergiebt sich, daß es sich im Grunde ziemlich eben so mit ihm verhält als mit diesem, nämlich so wie dieser Undecimenaccord uns eigentlich erschien nur als mit der Tonica begleiteter Hauptseptimenaccord, so ist auch der Terzdecimenaccord genau genommen nichts Anderes als ein mit der Tonica im Basse begleiteter Nonenaccord. Der Nonenaccord über G z. B. ist der Accord h-d-f-a; begleiten wir diese vier Töne nun nicht mit G als Grundton, sondern mit der Tonica von der Dominante G, also mit C, so haben wir den gewöhnlichen Terzdecimenaccord, wie er gebraucht wird in unsrer Harmonie, ohne Terz und Quinte, und andere Beispiele schließen sich diesem leicht an:
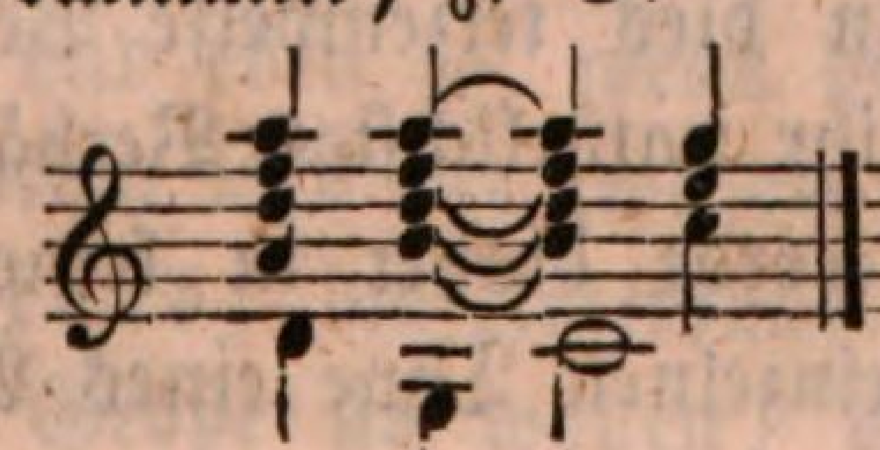


Demnach besteht denn dieser Accord vollständig, wie er vorkommen kann, aus großer Septime, None, Undecime (eigentlich Quarte) und Terzdecime (eigentlich doppelter Sexte), die klein oder groß seyn kann. Das Intervall der Sexte wird Terzdecime genannt, hauptsächlich um es von derjenigen Sexte zu unterscheiden, welche in vielen andern Accorden, nur nicht in diesem mit der großen Septime zugleich, vorkommen kann, obschon — wie wir in einem der späteren Paragraphen erfahren werden — auch in diesem Accorde unter Umständen das Intervall bisweilen Sexte genannt wird, und dann auch aus dem Grunde, um damit zugleich im Namen des Accordes schon auszusprechen, daß hier nicht etwa ein durch Umkehrung oder Versetzung eines anderen selbstständigen Accordes entstandener Sextenaccord, sondern ein Accord gemeint ist, der sich bildet, wenn man den eigentlichen Grundton oder Grundbaß um eine Quinte tiefer rückt.

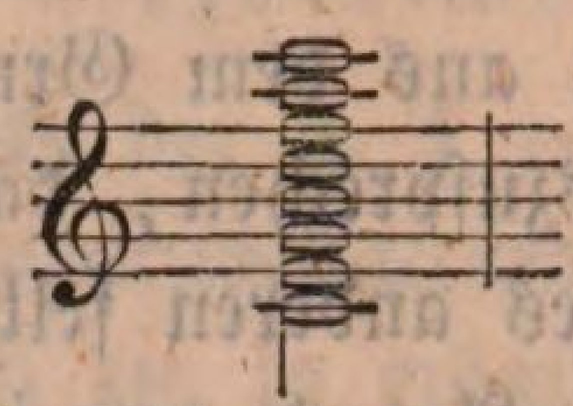
Auch nicht blos hinsichtlich seiner Entstehung und seiner Intervalle, sondern selbst hinsichtlich seiner Fortschreitung und übrigen Behandlung hat dieser Terzdecimenaccord gar viele Ähnlichkeit mit dem im letzten Paragraphen betrachteten Undecimenaccorde, denn wie dieser führt auch er gleichfalls zu dem Dreiklange seines Grundtones, wobei die Terzdecime oder Sexte um ihrer Auflösung willen jedesmal eine Stufe (ganze, wenn sie groß, und halbe, wenn sie klein ist) fällt, eben so die Undecime oder Quarte, die große Septime aber als Leitton um eine Stufe steigt, und die None steigen und fallen kann, in welch' ersterem Falle sie aber nicht als eigentliche None, sondern als Secunde angesehen und behandelt werden muß:


oder:


Da der Accord durchgehends dissonirt, so verlangt er durchgehends auch eine Vorbereitung, die nun aber, gleich wie beim Undecimenaccorde, wegbleiben kann, sobald keine andere Harmonie als seine eigene vorausgeht. Geht z. B. in C-Dur dem Terzdecimenaccorde über C auch der C-Accord voraus, so kann er ohne Weiteres unvorbereitet auftreten; hat er aber irgend eine andere Harmonie zum Vorgange, und zumal wenn eine förmliche Modulation statt fand, so muß eben so unerläßlich auch eine Vorbereitung statt haben, die dann geschieht durch den gewöhnlichen Nonenaccord über der Dominante, z. B.



Dieser Terzdecimenaccord ist nun aber auch der letzte Accord, den wir auf die ursprüngliche Weise, d. h. durch terzenweise Tonverbindung über einem bestimmten Grundtone, welcher der Grundbaß des Accordes heißt, zu bilden vermögen, und somit überhaupt auch der letzte oder ursprüngliche Accord in unsrer ganzen Harmonie, denn wollten wir dem Terzdecimenaccorde auch oben noch eine Terz zufügen, so kämen wir auf den Grundton zurück, und dieser kann keinen neuen Accord bilden, wie dies Beispiel zeigt:



Alle übrigen und sonstigen Accorde also, welche wir in unsrer musikalischen Harmonie noch besitzen und gebrauchen, müssen nothwendig auf andere als diese und solche ursprüngliche Weise entstehen, und das ist denn in der That auch der Fall. Die Mittel aber, durch welche ihre Bildung bewerkstelligt werden kann, sind, übersichtlich vorerst angeschaut: einmal Versetzungen der Intervalle jener bisher betrachteten ursprünglichen oder selbstständigen Accorde, wodurch dieselben in verschiedenen Lagen erscheinen können; dann Umkehrungen derselben; drittens Auslassung und Verdoppelung von deren Intervallen, und endlich viertens die Einführung von Vor= oder Aufhalten vor Intervallen. Und was sowohl unter allen diesen hier in der Beziehung namhaft gemachten Mitteln zu verstehen ist, als welches die speciellen Wirkungen sind, die sie in dem Accordwesen unsrer Harmonie hervorbringen, wird in Kürze der Reihe nach hier gezeigt werden.

§. 7.

Von den Versetzungen oder verschiedenen Lagen der Accorde.

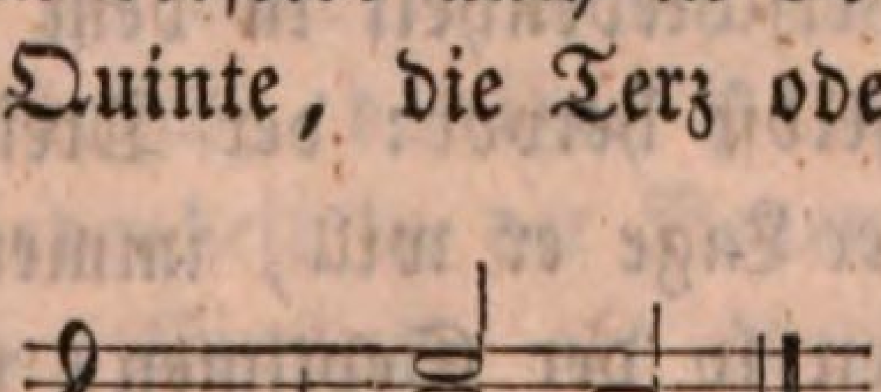
Was das am Schlusse des letzten Paragraphs zu angeführtem Zwecke erstgenannte Mittel, die Versetzung der Accorde, betrifft, so ist dies dasjenige, wodurch die Intervalle eines Accordes aus ihrer natürlichen Lage herausgerückt und in ein anderes Verhältniß zu einander gestellt oder versetzt werden. Wir lernten nämlich, daß die Accorde entstehen ursprünglich durch eine terzenweise Verbindung der Töne über einander, vom Grundtone an: so ist denn dies terzenweise Verhältniß der Töne eines Accordes zu einander auch ihr natürlichstes Verhältniß, und wir betrachteten daher die einzelnen Accorde bisher in keinem andern; allein nicht immer nöthig ist, daß die einzelnen Töne eines Accordes in solchem Ver=

hältnisse erscheinen, vielmehr können sie, so wie die enge Harmonie zu einer weiten werden durfte, recht wohl auch in ein anderes Verhältniß zu einander treten, wenn sie selbst nur vorhanden und die Harmonieverbindungen an sich keine anderen deshalb sind.

Wie aber wird eine solche Veränderung des ursprünglichen Intervallenverhältnisses (der Terzenweite) in einem Accorde möglich werden? — ganz einfach dadurch, daß wir irgend einen andern Ton als den ursprünglichen in die Oberstimme treten lassen. Bei dem Dreiklange z. B. lag ursprünglich, d. h. nach der terzenweisen Bildung der Accorde, die Quinte in der Oberstimme, lassen wir nur die Terz oder Octav deren Stelle einnehmen, so muß nothwendig auch eine andere Reihenfolge der Töne und damit ein weiteres Verhältniß unter ihren Intervallen als jenes einförmige und immer gleiche der Terzengröße entstehen, und dieses, dadurch (durch solche Versetzung der einzelnen Töne in eine andere Stimme) sich bildende, verschiedene Verhältniß wird in der Kunstsprache die *verschiedene Lage der Accorde* genannt, weil gewissermaßen die einzelnen Töne dabei jedesmal auf einem andern Raume des Liniensystems oder in einer andern Gegend unsers ganzen Tonumfangs *liegen*.

Daraus geht nun zugleich auch hervor, daß ein Accord in eben so vielen verschiedenen Lagen erscheinen kann, als er, *außer dem Grundtone*, der niemals Theil an solcher Versetzung nimmt, aus verschiedenen Tönen besteht. Die folgende Untersuchung der einzelnen Accorde selbst in dieser Beziehung wird das noch näher zeigen.

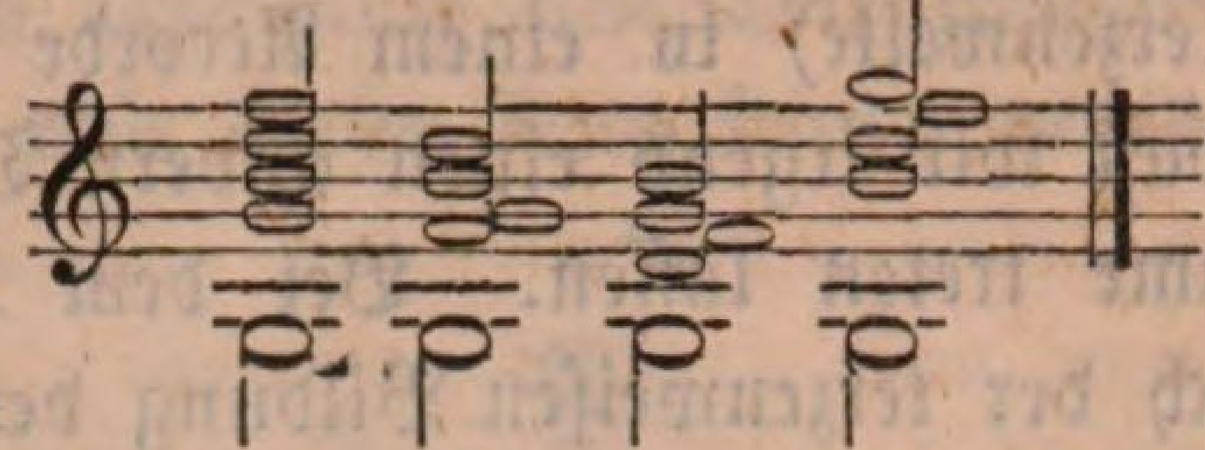
Der *Dreiklang* zunächst, als erster Stammaccord, besteht, wie wir §. 2. erfahren haben und wie auch sein Name schon angiebt, außer seinem Grundtone aus drei Tönen, nämlich Octav, Terz und Quinte desselben; demnach kann denn derselbe auch in *drei* verschiedenen Lagen erscheinen, je nachdem die Quinte, die Terz oder die Octav in der Oberstimme liegt:



Wir sehen, es sind in jeder Lage ein und dieselben Töne, wenigstens dem Namen nach, nur erscheint bald der eine, bald der andere in einer andern Octav, und wenn die Terz oben liegt, so ist zwischen der zweiten und dritten Stimme nicht das Intervall der Terz mehr, sondern das einer Quarte vorhanden, und eben so, wenn die Octav in der Oberstimme ertönt, zwischen dieser oberen und der zweiten Stimme.
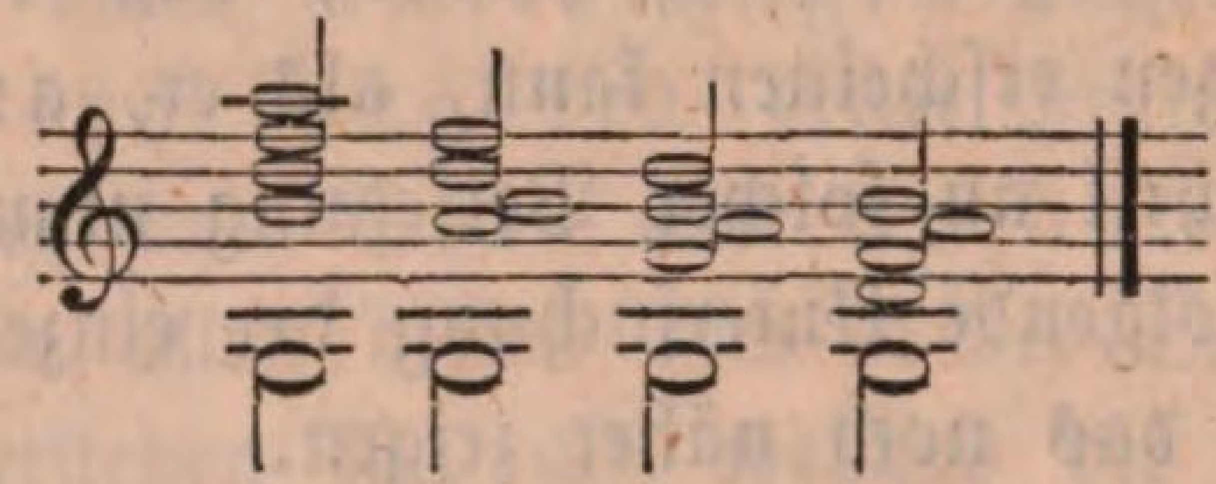
Der *Septimenaccord*, die Intervalle mögen nun in ihm ausgeübt werden in welcher Größe sie wollen, ob klein, groß, übermäßig

oder noch anders, besteht außer seinem Grundtone vollständig aus vier Tönen, aus Octav, Terz, Quinte, Septime, und läßt also auch eine vierfache Versetzung oder vier verschiedene Lagen in seiner Erscheinung zu, je nachdem Septime, Quinte, Terz oder Octav in der Oberstimme zu stehen kommt:



Dieselbe Erfahrung, welche wir bei dem Dreiklange machten, wird uns hier auch zu Theil, nur daß das abweichende Intervall keine Quarte, sondern eine Secunde ist.

Gleich dem Septimenaccorde besteht auch der Nonenaccord, der kleine wie der große, vollständig und wie er gewöhnlich in unserer Harmonie seine praktische Anwendung findet, außer seinem Grundtone aus vier verschiedenen Tönen, aus Terz, Quinte, Septime und None, und läßt also ebenfalls auch vier verschiedene Lagen zu, je nachdem eins jener vier verschiedenen Intervalle die Stelle der Oberstimme einnimmt:
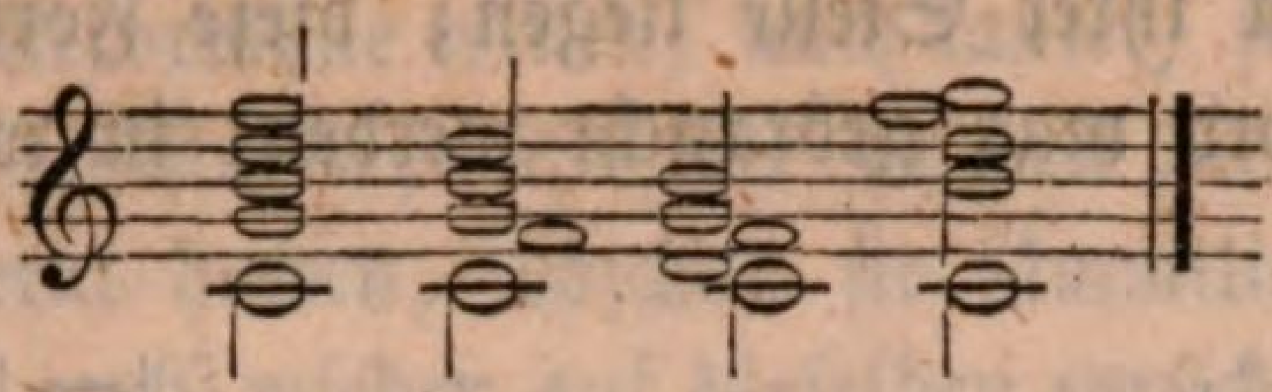


und das von dem ursprünglichen Terzenverhältniß unter den einzelnen Tönen abweichende Intervall ist hier, wie dort, eine Secunde.

Bis dahin brachte die Versetzung der Accorde oder vielmehr ihrer Tonintervalle noch keine Verschiedenheit in dem Namen oder dem Charakter der einzelnen Accorde selbst hervor: der Dreiklang mag erscheinen und gebraucht werden in welcher Lage er will, immer bleibt er Dreiklang und wird auch so genannt; eben so der Septimen- und nicht anders der Nonenaccord. Wohl aber kann bei den beiden noch übrigen Stammaccorden, dem Undecimen- und Terzdecimenaccorde, auch hierin durch die bloße Versetzung schon eine Verschiedenheit hervorgebracht werden, die, wenn auch noch so unwesentlich, doch in so fern Beachtung verdient, als sie im praktischen Musikleben statt hat, und ohne Erwähnung leicht einen Irrthum oder eine Verwechselung veranlassen könnte.
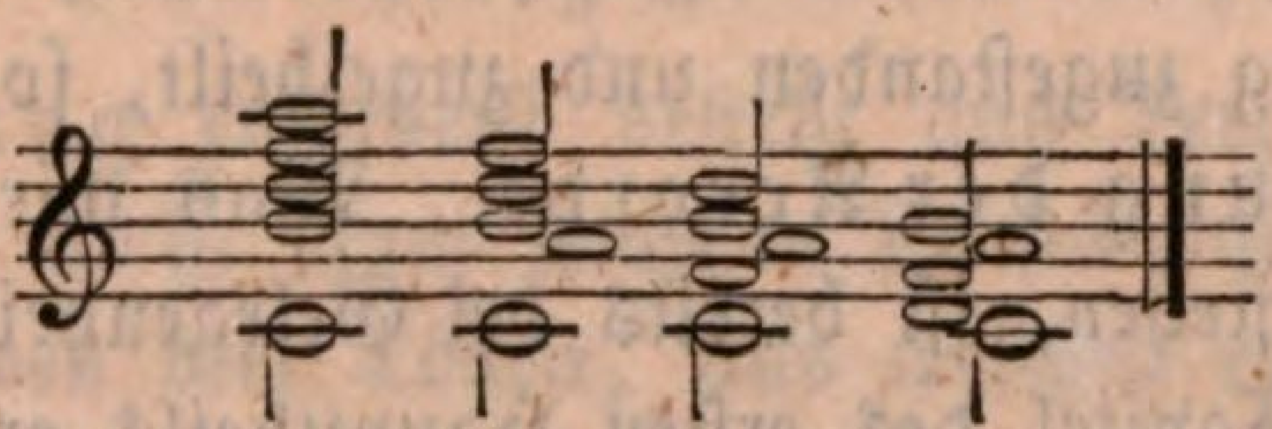
Der Undecimenaccord nämlich kann, da er außer seinem Grundton vier verschiedene Töne in sich enthält, Quinte, Septime, None und Undecime, auch in vier verschiedenen Lagen zum Vorschein kommen, bald

mit Undecime, bald mit None, bald mit Septime, bald mit Quinte in der Oberstimme:



Und liegt nun die Undecime nicht in der Oberstimme, so wird der Accord sehr häufig auch Quartquinten-, Quartseptimen- oder Quartnonen-Accord geheißen, weil man in diesem Falle nämlich annimmt, daß das Intervall der Quarte ursprünglich nicht mehr in einer folgenden (zweiten) Octav enthalten sei, und somit auch nicht mehr als eigentliche doppelte Quarte oder Undecime betrachtet zu werden brauche.
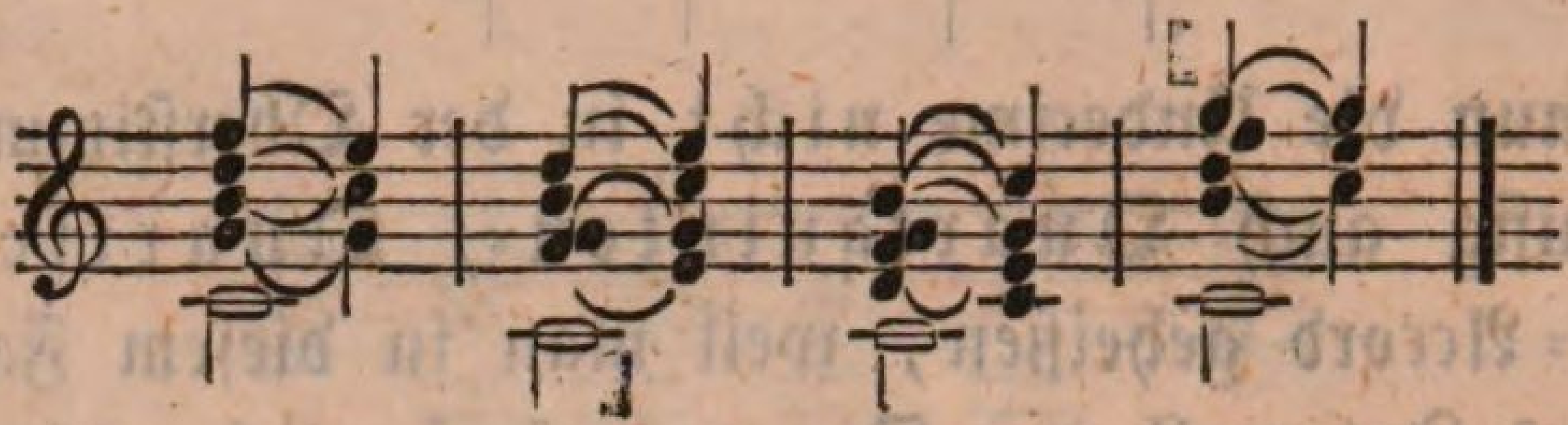
Ähnlich verhält es sich mit dem Terzdecimenaccorde. Dieser besteht seiner praktischen Anwendung nach, vollständig, außer seinem Grundtone aus den vier verschiedenen Intervallen: Septime, None, Undecime und Terzdecime, und kann also auch, je nachdem eins dieser Intervalle in der Oberstimme enthalten ist, in vier verschiedenen Lagen zu Gehör kommen:



Immer ist es ein und dieselbe Harmonie; allein liegt die Terzdecime nicht in der Oberstimme, so hört man ihn, aus analogem Grunde wie bei dem Undecimenaccorde, häufig auch Quartseptnonen-, Sextseptimen-, ja Secundsexten-, Quartsextseptimenaccord und noch anders nennen.

Auf die Behandlung der Accorde in der Harmonie, ihre Vorbereitung, Fortschreitung ꝛc. hat natürlich, da ihre Harmonie immer ein und dieselbe bleibt, diese Verschiedenheit in der Benennung eben so wenig einen ändernden oder wesentlichen Einfluß, als überhaupt in solcher Beziehung Nichts darauf ankommt, ein Accord mag erscheinen und gebraucht werden, in welcher Lage und Versetzung er will. Die Intervalle oder vielmehr ihre Töne bleiben dabei immer dieselben, also behaupten sie stets auch diejenige Fortschreitung und übrige Behandlung, welche durch ihre Natur bedingt wird, und die ich bei der speciellen Betrachtung der ersten Entstehung der einzelnen Accorde in den früheren Paragraphen auch deutlich und bestimmt genug angegeben habe. Zum Beweise will ich nur ein Beispiel anführen. Im Undecimenaccorde sagte ich §. 5 schreite (zur nöthigen Auflösung) die Undecime um eine Stufe abwärts, die None eben

so, oder, wenn sie bloße Secunde sei, auch um eine Stufe aufwärts, die Septime immer eine Stufe aufwärts, und die Quinte gleichmäßig fort, d. h. bleibt an ihrer Stelle liegen; diese Fortschreitung muß auch statt haben, der Accord mag gebraucht werden, in welcher seiner vier verschiedenen Lagen:



Und wie bei diesem Accorde, so bei allen übrigen.

§. 8.

Umkehrung der Accorde.

Wie ich im vorhergehenden Paragraphen zeigte und ausdrücklich auch noch bemerkte, nimmt an der bloßen Versetzung der Accorde und ihren möglich verschiedenen Lagen der Grundton oder Grundbaß (der ursprüngliche Ton, auf welchem eine Harmonie oder ein Stammaccord beruht) derselben nicht Theil; ist dies der Fall, wird auch dem Grundbasse Antheil an der Versetzung zugestanden und zugetheilt, so wird die letztere zur eigentlichen Umkehrung der Accorde. Was wir unter Umkehrung der Intervalle verstehen, ist bereits bei Gelegenheit ihrer speciellen Untersuchung im ersten Capitel des ersten Haupttheils erklärt worden. Dasselbe Verfahren findet auch bei der Umkehrung der Accorde statt, indem wir zu ihrem Zwecke Nichts thun, als Töne aus der Harmonie oder dem Accorde selbst ihre Stelle mit der des Grundtones oder Grundbasses derselben vertauschen lassen, oder — noch deutlicher mich ausgedrückt — als den einen oder andern Ton aus dem Accorde nehmen und ihn an die Stelle des eigentlichen Grundbasses dieses Accords zum Baß- oder tiefsten Tone desselben werden lassen.

Begreiflich muß ein solches Verfahren eine totale Umänderung in dem Accorde hervorbringen, denn nicht allein, daß der Grund- oder tiefste, der eigentliche Baß-Ton, auf welchen die ganze Harmonie des Accordes, seine harmonische Erscheinung, sich stützt, dadurch ein ganz anderer wird und verschieden seyn kann, in sofern jeder beliebige Ton in einem Accorde die Befähigung zu solcher Umkehrung in sich trägt, sondern die Harmonie selbst wird nun auch eine ganz andere und kann auf die verschiedenste Weise sich gestalten, da natürlich die Töne in dem Accorde jetzt in ein ganz anderes Intervallenverhältniß zu ihrem Baßtone treten und auf die verschiedenste Weise zwar treten können, als sie ein solches zu ihrem ersten

und eigentlichen Grundtone oder Grundbasse bewahrten, und müssen durch dieses Mittel dann, um jener totalen Umänderung des Intervallenverhältnisses der einzelnen Accordtöne willen, auch lauter, selbst dem Namen nach, ganz andere Accorde entstehen, als wir in den bisherigen fünf Stammaccorden kennen gelernt hatten, obschon sie sämmtlich nur von diesen abgeleitet wurden und auch wieder auf dieselben zurückgeführt werden können.
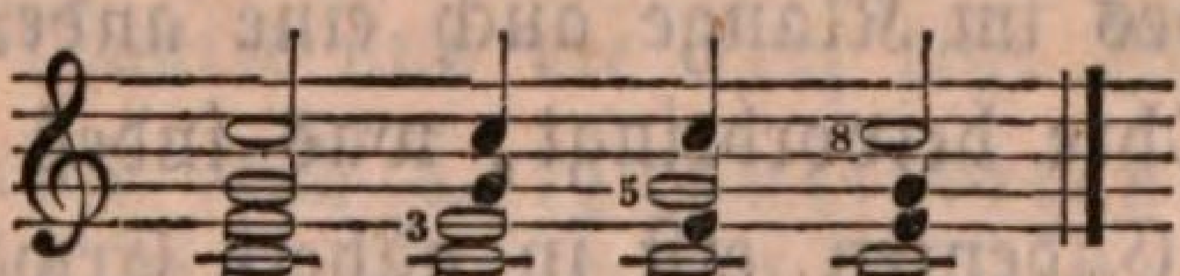
Zum Unterschiede von dem eigentlichen Grundbasse eines Accordes nennen wir — nebenbei bemerkt — einen solchen Baß desselben auch, der durch seine Umkehrung entsteht, den umgekehrten oder abgeleiteten Baß; und lassen wir hiernach nun die Betrachtung derjenigen Accorde uns angelegen seyn, welche aus der Umkehrung selbst hervorgehen, wobei wir am faßlichsten und überschaulichsten wohl verfahren, wenn wir die verschiedenen möglichen Umkehrungen mit jedem einzelnen der fünf Stammaccorde der Reihe nach besonders vornehmen.

§. 9.

Fortsetzung.

a) Umkehrung des Dreiklangs.
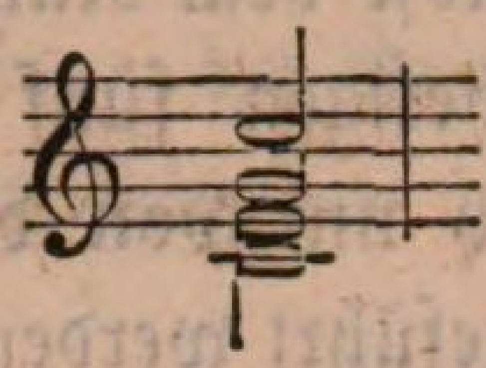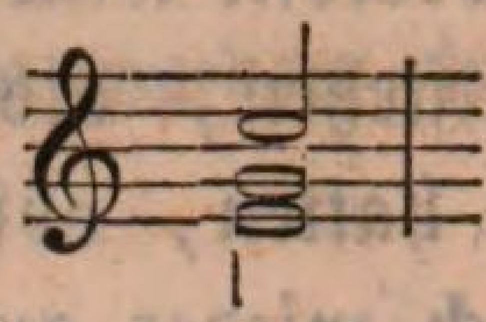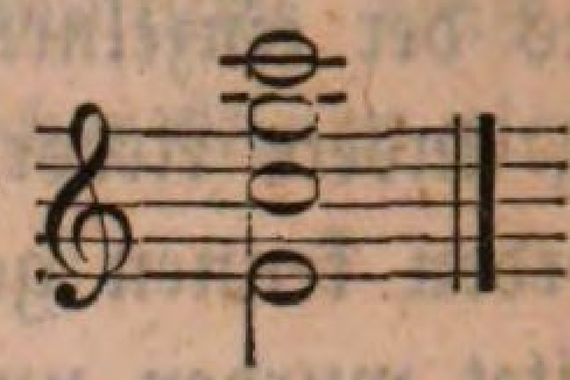
Der Dreiklang zuförderst besteht aus Terz, Quinte und Octav seines Grundtones, d. h. (zum leichtern Verständniß der Sache noch einmal bemerkt) von den drei Tönen, aus welchen er zusammengesetzt worden ist, bildet der eine zu seinem Grundtone das Verhältniß einer Terz, der andere das einer Quinte, und der dritte das einer Octav, z. B.
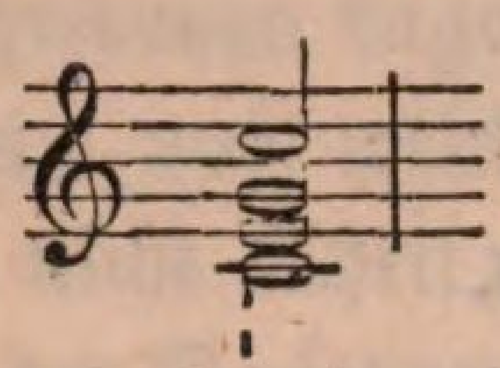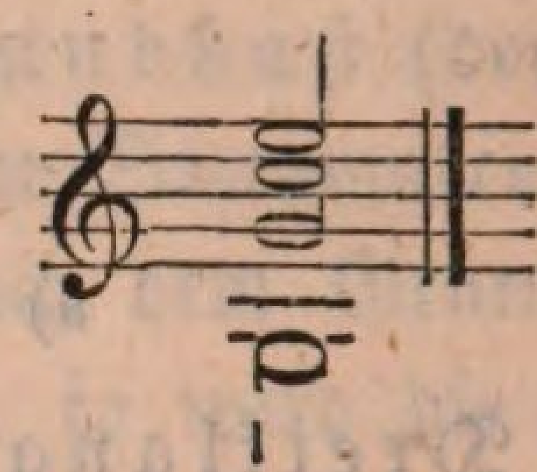


Auf die verschiedene Größe der einzelnen Intervalle selbst, ob z. B. die Terz groß oder klein, die Quinte vermindert oder übermäßig ist, kommt bei der Umkehrung Nichts an: ihr Prozeß oder ihre Bewerkstelligung bleibt deshalb eben sowohl sich gleich, als der Name des Accordes, der durch die Umkehrung entsteht, dadurch sich nicht ändert.

Nehmen wir nun die Terz aus dem Dreiklange, und lassen solche die Stelle des Grundtones einnehmen, so bleiben im Accorde selbst noch übrig Quinte und Octav; diese Quinte und Octave aber bilden zu jener im Basse liegenden Terz jetzt eine Terz und eine Sexte, und so sagen wir: durch die erste Umkehrung des Dreiklangs, bei welcher seine Terz in den Baß zu liegen kommt, entsteht der Sextenaccord, der außer der Sexte immer die Terz neben sich hat, und wenn die Harmonie vierstimmig

seyn soll, entweder noch eine zweite Sexte oder die Octav der im Basse liegenden Terz. So wird durch diese Umkehrung z. B.

aus  der Sextenaccord  oder 

Nehmen wir die Quinte aus dem Dreiklange statt des eigentlichen Grundtones in den Baß, so bleiben in dem Accorde selbst noch übrig die Terz oder Octave, die zu der, die Stelle des Grundtones jetzt einnehmenden, ursprünglichen Quinte aber das Intervall einer Quarte und Sexte ausmachen, und so heißt denn der Accord, welcher dadurch sich bildet, auch Quartsextenaccord, der außer dieser Quarte und Sexte bei voller oder vierstimmiger Harmonie auch noch die Octave (nämlich seines jetzigen Basses oder der jetzt im Basse liegenden ursprünglichen Quinte) in sich schließt:

aus  wird durch diese Umkehrung also der Quartsextenaccord 

Wie die einzelnen Töne dabei über einander stehen, oder — mit andern Worten — in welcher Lage der Accord selbst dabei erscheint,*) gilt gleichviel, und hat auf die Beschaffenheit und das Wesen des Accords an und für sich durchaus keinen Einfluß, so wahr es ist, daß jede besondere Lage eines Accordes im Klange auch eine andere, eine eigenthümliche Wirkung in unserm Ohre hervorbringt, was indeß bei der Lehre von der Modulation und den Cadenzen erst in nähere Erwägung gezogen werden kann.

Mehr als zwei Umkehrungen, nämlich solche, durch welche sich neue Accorde erzeugen, lassen sich mit dem Dreiklange nicht vornehmen, da er im Grunde nur zwei unter sich verschiedne Intervalle enthält, und die Octav, als identisch mit dem Grundtone, keine Veränderung im Accorde selbst hervorzubringen im Stande ist.

*) Denn wie jeder Stammaccord, muß auch jeder davon abgeleitete oder umgekehrte Accord verschiedener Lagen fähig seyn können, und ist es eben so gewiß, als ein und dieselbe Ursache auch immer ein und dieselbe Wirkung hervorbringt; die Ursache ist hier aber die Gleichheit der einzelnen Tonbestandtheile, und die Wirkung, daß dieselben zu jeder Zeit sich in verschiedener Folge über einander aufstellen lassen.
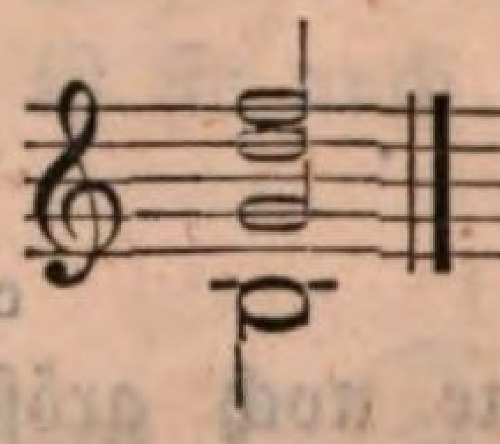
§. 10.

Fortsetzung.
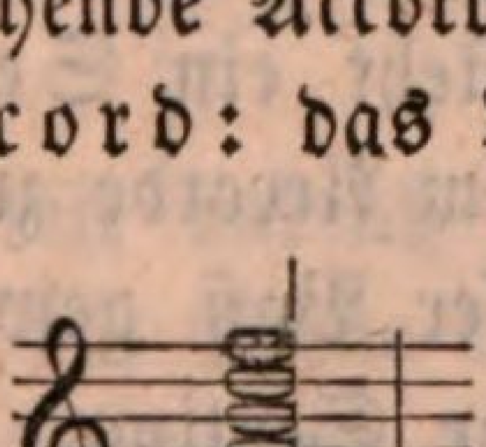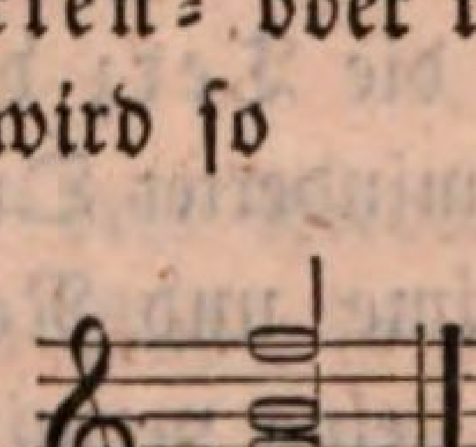
b) Umkehrung des Septimenaccords.

Ein Septimenaccord hingegen läßt drei verschiedene Umkehrungen zu, da er, außer der Octav, aus drei auch unter sich verschiedenen Intervallen besteht, der Terz, Quinte und Septime, und wird also auch die Quelle von drei verschiedenen neuen Accorden.

Legen wir die Terz in den Baß, so bleiben im Accorde selbst noch zurück Quinte, Septime und Octav; erstere, die Quinte, bildet zu jener jetzt im Basse liegenden Terz aber nunmehr eine Terz; die Septime eine Quinte und die Octav eine Sexte, und da die Terz, wie alle consonirenden Intervalle, nur alsdann in einen Accordnamen ausdrücklich aufgenommen wird, wenn sie wesentlich dazu gehört, solches aber hier nicht der Fall ist, so wird der entstehende Accord auch blos Quintsextenaccord genannt:
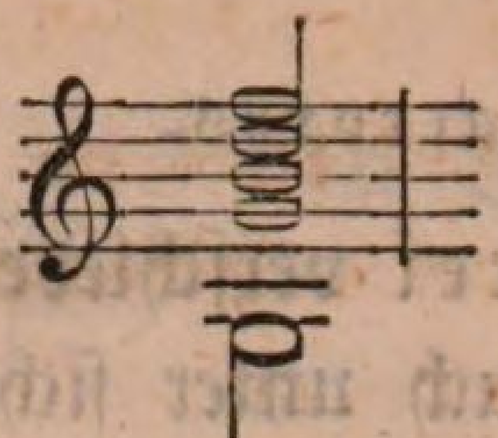
aus  z. B. wird der Quintsextenaccord 

Legen wir aus einem Septimenaccorde die Quinte statt des Grundtones in den Baß, so enthält der Accord nur noch Terz, Septime und Octav; die Septime bildet zu jener zum Basse gewordenen Quinte eine Terz, die Octav eine Quarte und die Terz eine Sexte, und so heißt der daraus entstehende Accord auch Terzquartsexten- oder kurzweg Terzquartenaccord: das Beispiel beibehaltend wird so

aus  der Terzquartenaccord 

Legen wir endlich die Septime selbst aus einem Septimenaccorde an die Stelle des ursprünglichen Grundtones in den Baß, so behält der Accord selbst noch übrig Terz, Quinte und Octave; diese treten mit jener zum Grundtone gewordenen Septime in das Verhältniß einer Secunde (nämlich die Octave), eine Quarte (die Terz) und einer Sexte (nämlich die Quinte) und der Accord, der dadurch entsteht, heißt vollständig auch Secundquartsexten-, aber kürzer auch wohl nur Secundquarten- oder gar blos Secundenaccord, weil die Secunde (ursprüng-

lich Octave) das hauptsächlichste und wesentlichste Intervall in diesem Accorde ausmacht. So wird

aus  der Secundenaccord 

Wie schon gesagt, macht die Größe der einzelnen Intervalle selbst hierin keinen Unterschied, und werde ich nachgehends noch Einiges mehr darüber zu bemerken haben; nur hinsichtlich des sogenannten verminderten Septimenaccords oder Accords mit verminderter Septime sei hier sofort bemerkt, daß solcher, genau genommen, keine besondere Umkehrungen mehr zuläßt, oder wenigstens keine eigenthümlichen Accorde mehr dadurch erzeugt, da er, wie wir gleich im folgenden Paragraphen erfahren werden, selbst eigentlich schon als ein umgekehrter Accord angesehen werden muß, und die Accorde, welche durch seine Umkehrung entstehen könnten, auch auf anderm Wege schon erlangt werden.
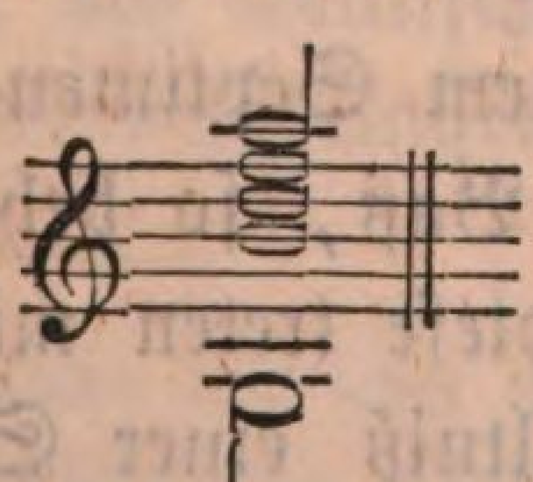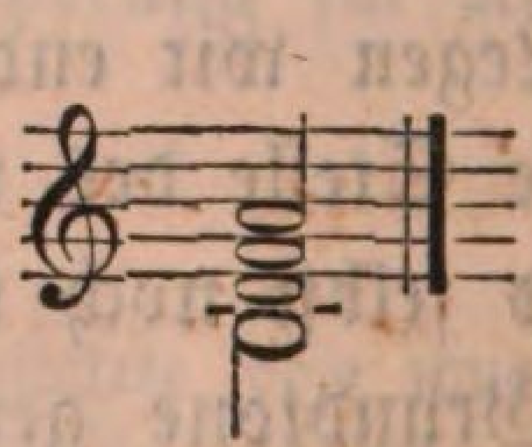
§. 11.
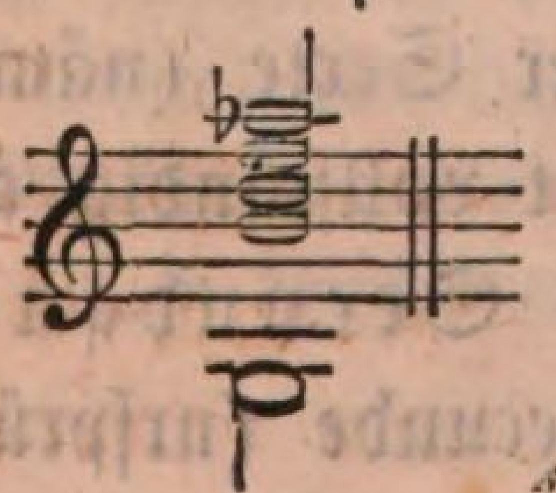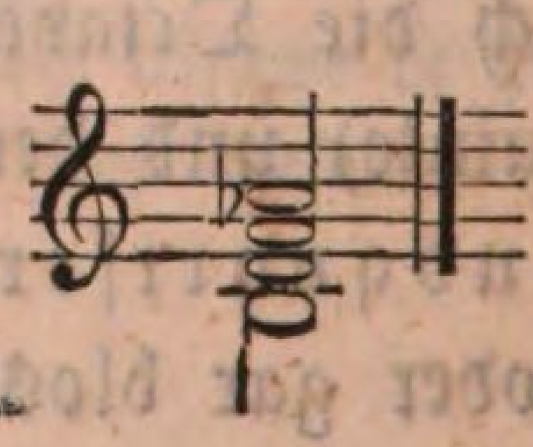
Fortsetzung.

c) Umkehrung der Nonenaccorde.
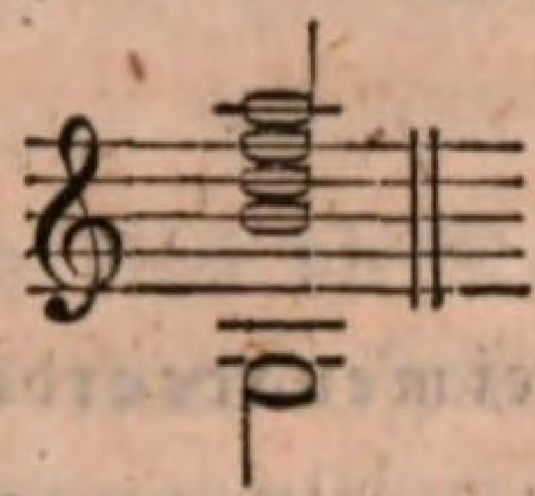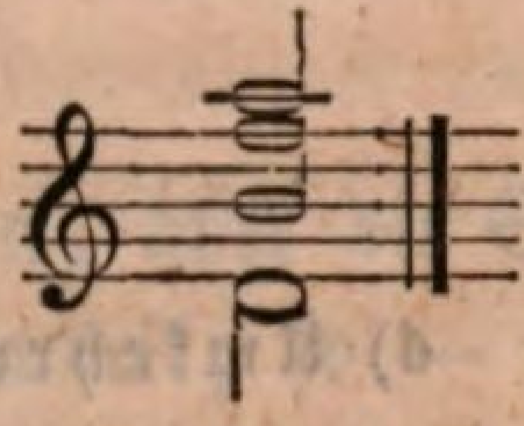
Eine noch größere Umkehrungsfähigkeit, denn der Septimenaccord, trägt der Nonenaccord in sich, denn derselbe besteht, außer dem Grundtone, aus vier unter sich verschiedenen Tönen, aus Terz, Quinte, Septime und None, und kann also auch viermal umgekehrt werden, je nach dem das eine oder andere jener Intervalle in den Baß genommen wird oder zu liegen kommt.
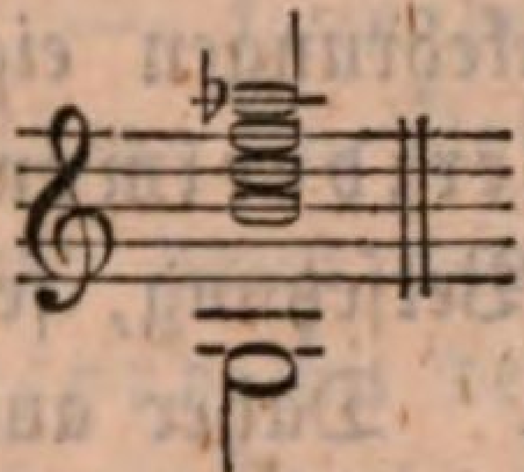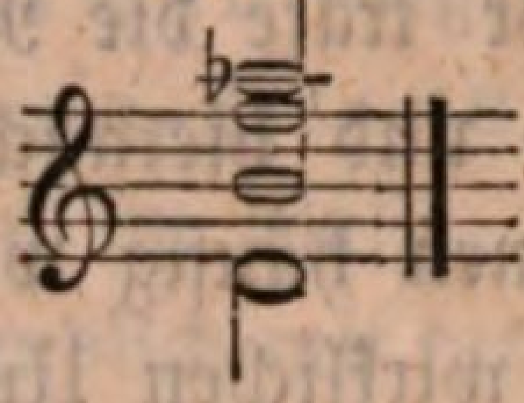
Im Falle die Terz dies Loos betrifft, entsteht ein Septimenaccord, mit verminderter Quinte aber, denn die im Accorde zurückbleibende Quinte, Septime und None rc. bilden zu dieser Baß gewordenen Terz nun eine Terz, eine verminderte Quinte und eine Septime, welche nun, wenn der umgekehrte Nonenaccord ein großer war, eine kleine, und wenn er ein kleiner war, eine verminderte Septime ist —

aus  z. B. wird so der Septimenaccord 
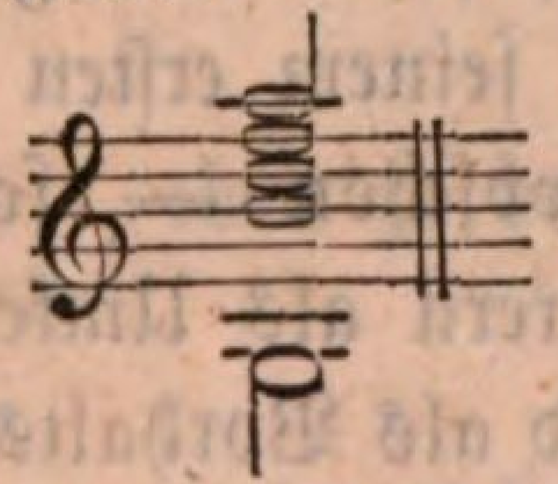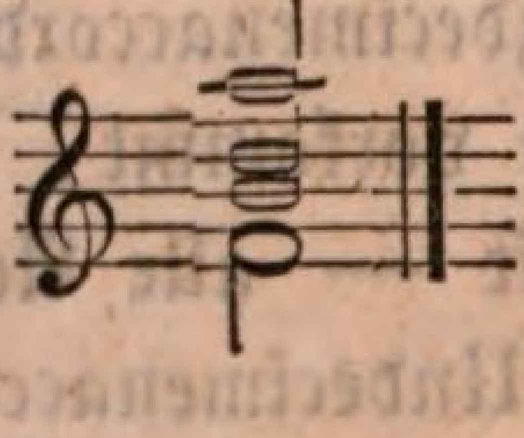
aus  aber der verminderte Septimenaccord 
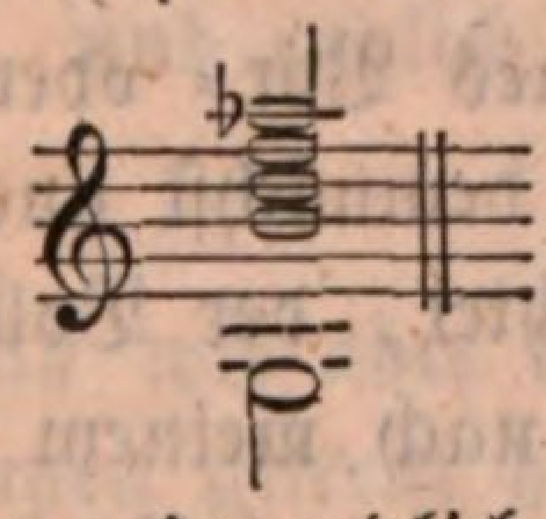
Nehmen wir die Quinte aus dem Accorde und legen sie statt des Grundtones in den Baß, so entsteht ein Quintsextenaccord, aber mit großer Sexte, denn in dem Accorde bleiben zurück Terz, Septime und None, und diese bilden zu dem nunmehrigen Basse eine Terz, Quinte und Sexte; die Quinte ist, im Falle der Nonenaccord ein großer war, eine reine, und im Falle er ein kleiner war, eine verminderte:

aus  z. B. wird der Quintsextenaccord 
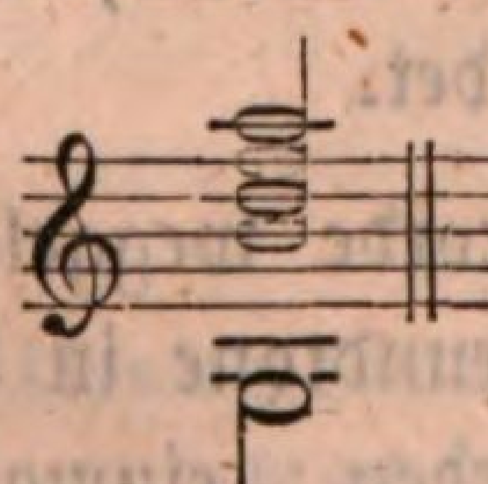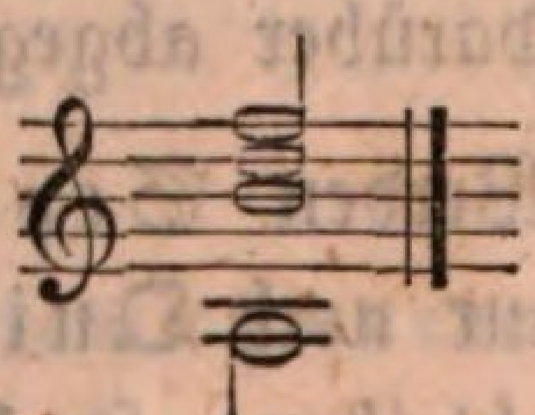
und aus  dieser Accord 
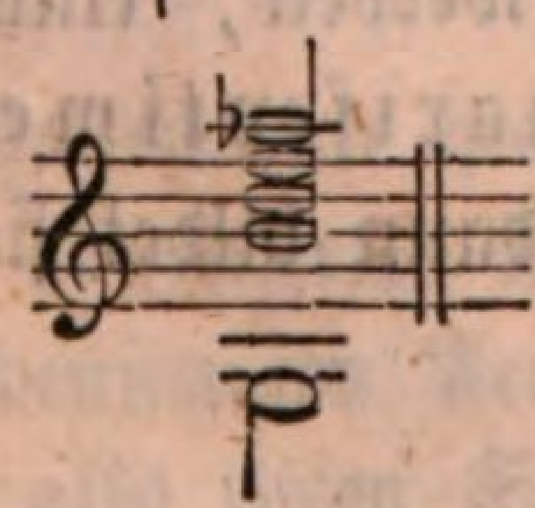
Legen wir die Septime aus dem Accorde in den Baß, so ergiebt sich ein Terzquartenaccord, aber immer mit übermäßiger Quarte. Die Terz kann eine verschiedene Größe haben, je nachdem der Nonenaccord ein großer oder kleiner war; im erstern Falle ist sie auch groß, im zweiten klein:

aus  z. B. wird so der Terzquartenaccord 

und aus  wird auf solche Weise dieser Accord 

Lassen wir endlich die None selbst aus dem Accorde hinweg und legen sie an die Stelle des Grundtones in den Baß, so entsteht ein Secundenaccord mit kleiner Sexte, und er selbst wird groß genannt, wenn der durch ihn umgekehrte Nonenaccord ein großer war, und übermäßig, wenn der Nonenaccord die kleine None enthielt:

aus  z. B. wird der Secundenaccord 

und aus  der übermäßige Secundenaccord 

Dieser Unterschied zwischen dem kleinen und großen Nonenaccorde ist sehr wichtig und darf nie unberücksichtigt bleiben, wenn jene durch seine Umkehrungen entstehende mancherlei Accorde genau erkannt und begriffen werden sollen; doch wird man nach der mitgetheilten Erläuterung auch, ungeachtet ihrer Kürze, niemals darin fehlen.
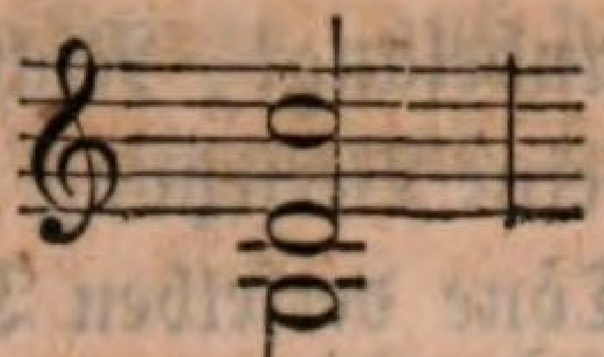
§. 12.
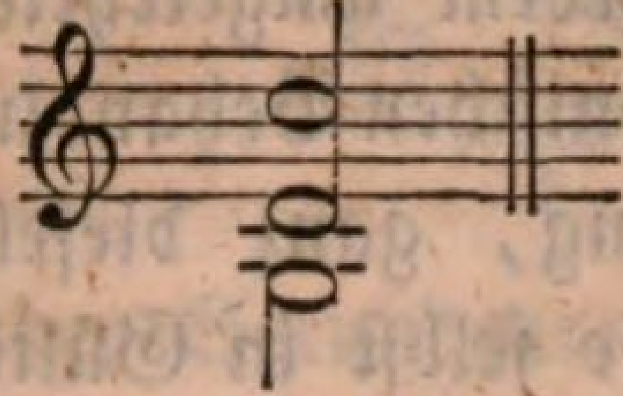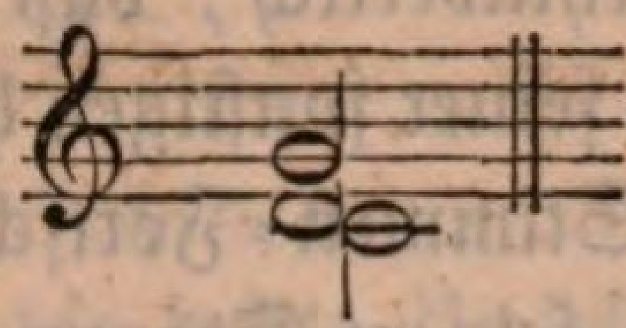
Fortsetzung.

d) Umkehrung des Undecimen- und Terzdecimenaccords.
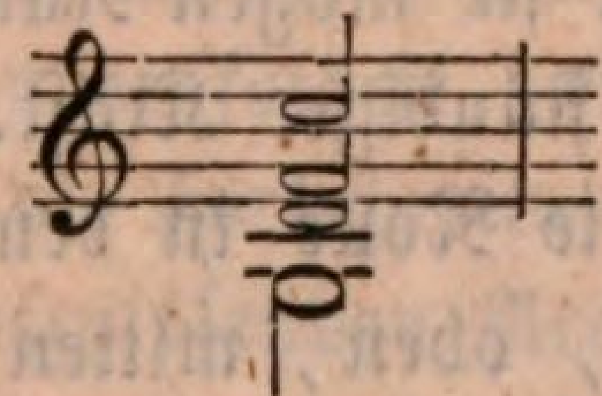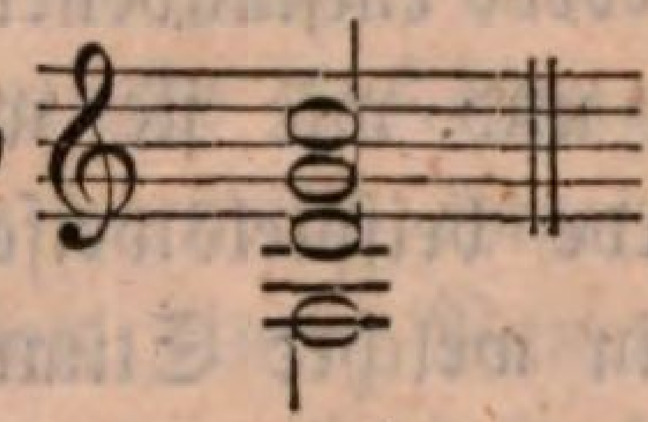
Nunmehr träfe die Reihe der Umkehrungen eigentlich den Undecimenaccord und hiernach auch den Terzdecimenaccord; allein diese Accorde kommen häufig wohl in einer Versetzung, selten aber, ja niemals fast in einer wirklichen Umkehrung vor. Daher auch in einigen Harmonielehren wohl kurzweg die Regel, daß Undecimen- und Terzdecimenaccorde unbewegliche, d. h. nicht umkehrungsfähige Accorde seien, was nun aber nicht im strengsten Sinne des Worts verstanden werden darf, sondern nur so, daß unsere Praxis nur höchst selten Gebrauch von solchen Umkehrungen macht. Am meisten hat der Satz noch seine Gültigkeit beim Terzdecimenaccorde, welcher in der That nur mit seinem ersten Grundtone vorkommt, weniger beim Undecimenaccorde, obschon — sofort bemerkt — alle Accorde, welche von einigen Tonlehrern als Umkehrungen des Undecimenaccords angesehen werden, Nichts sind als Vorhaltsaccorde, oder solche Accorde, welche durch Einführung eines Vor- oder Aufhalts in irgend eine Stimme entstehen, und von denen demnächst auch hier die Rede seyn wird. Übrigens mögen dessen ungeachtet, der Vollständigkeit und leichtern Übersicht halber, auch hier diese — nach meinem Dafürhalten blos vermeintliche oder scheinbare Umkehrungen des Undecimenaccords noch mitgetheilt werden, wobei ich voraus bemerke, daß aber auch diese Umkehrungen niemals möglich sind, wenn der Accord in seiner ersten praktischen Vollständigkeit erscheint, sondern nur alsdann erst, wenn ein oder mehrere Intervalle daraus weggelassen werden, was mein oben darüber abgegebenes Urtheil noch fester begründet.
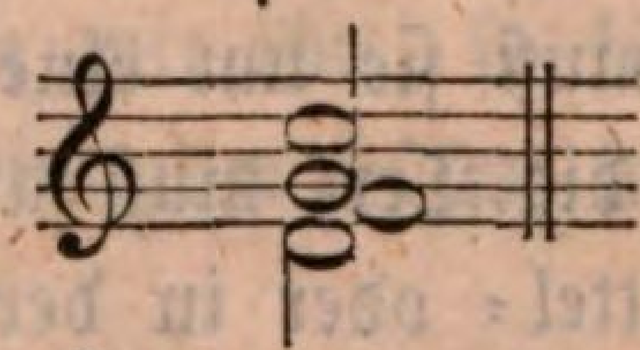
Werden Septime und None aus dem Accorde weggelassen, so daß nur noch Quinte und Undecime mit dem Grundtone in demselben übrig bleiben, so kann er zweimal umgekehrt werden, einmal mit der Quinte in dem Basse, und dann entsteht ein Quartseptimenaccord, und ferner mit der Undecime im Basse, und alsdann bildet sich ein Secundquintenaccord:
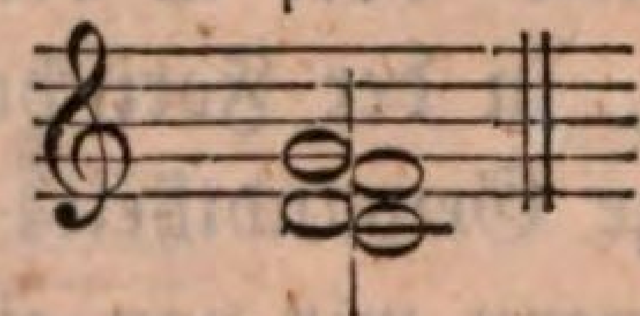
aus  wird 

und aus  wird 

Wird blos die None aus dem Accorde weggelassen, aber die Septime aus einer ursprünglich großen in eine kleine verwandelt, so — sagen einige Harmonielehrer — kann der Accord dreimal umgekehrt werden, einmal mit der Septime im Basse, wodurch ein Secundquintsextenaccord sich bildet; dann mit der Quinte im Basse, wodurch ein Quartseptimenaccord mit der Terz, und endlich mit der Undecime selbst im Basse, wodurch ein Quintquarten= (oder Quartquinten=) accord mit der Secunde zum Vorschein kommt:

aus  z. B. wird 

eben so daraus der Accord 

und endlich auch eben daraus 

Sobald wir aber die Accorde, welche durch Vorhalte ꝛc. entstehen, werden kennen gelernt haben, wird jeder Verständige, wenn er auf diese Darstellung hier zurückschaut, leicht einsehen, daß in der That diese scheinbar umgekehrten Undecimenaccorde nichts Anderes sind, als Umkehrungen von Dreiklängen und Septimenaccorden mit Vorhalten in einer oder mehreren Stimmen.

§. 13.

Fortsetzung.
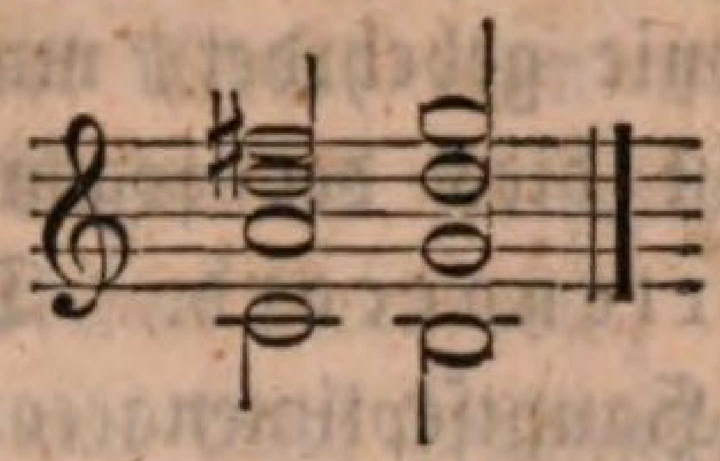
e) Vergleichung der umgekehrten Accorde mit den Stammaccorden und was hieraus für ihre Behandlung folgt.

Überschauen wir hiernach nun noch einmal alle die sogenannt umgekehrten und abgeleiteten Accorde und stellen sie in einen aufmerksamen Vergleich mit denjenigen Accorden, aus deren Umkehrung sie eigentlich hervorgingen, also ihren Stammaccorden, so ergiebt sich deutlich, daß,

was die harmonischen Tonbestandtheile anbelangt, Nichts in ihnen geändert auftritt, daß sie vielmehr nur sind eine Versetzung der fünf ursprünglichen Stammaccorde, an welcher alle Töne derselben Theil nehmen; und hieraus folgt unverhinderlich, daß bei jedem umgekehrten oder abgeleiteten Accorde, hinsichtlich seiner sonstigen harmonischen Behandlung und namentlich hinsichtlich seiner Stimmen-Fortschreitung, ganz dieselben Regeln gelten müssen, welche bei seinem Stammaccorde selbst in Gültigkeit waren. Von jedem dissonirenden Accorde z. B. wissen wir, daß seine Fortschreitung an eine bestimmte Gesetzmäßigkeit gebunden ist: verminderte und kleine Intervalle lösen sie alle abwärts fortschreitend, große bald ab- bald aufwärts, übermäßige aber wieder alle aufwärts sich fortbewegend auf; so hieß es z. B. aus dem Grunde beim Nonenaccorde, die None und Septime in demselben müßten abwärts fortgehen, die Terz aufwärts, und die Quinte könne als Consonanz fallen oder steigen, u. s. w. Alle diese speciellen Regeln bleiben nun auch bei den durch Umkehrung dieses und solcher Stammaccorde entstandenen Accorden, sie mögen Namen haben und heißen, welchen und wie sie wollen, in ständiger Kraft. Bleiben wir beim Nonenaccorde beispielsweise stehen: die None in demselben mag zu Gehör kommen in welcher Stimme sie will, oben, mitten oder unten im Basse, immer muß sie um eine Stufe abwärts fortschreiten; so auch die Septime, und die Terz muß aufsteigen, sie mag liegen im Basse, oder in einer der Mittel- oder in der Oberstimme.
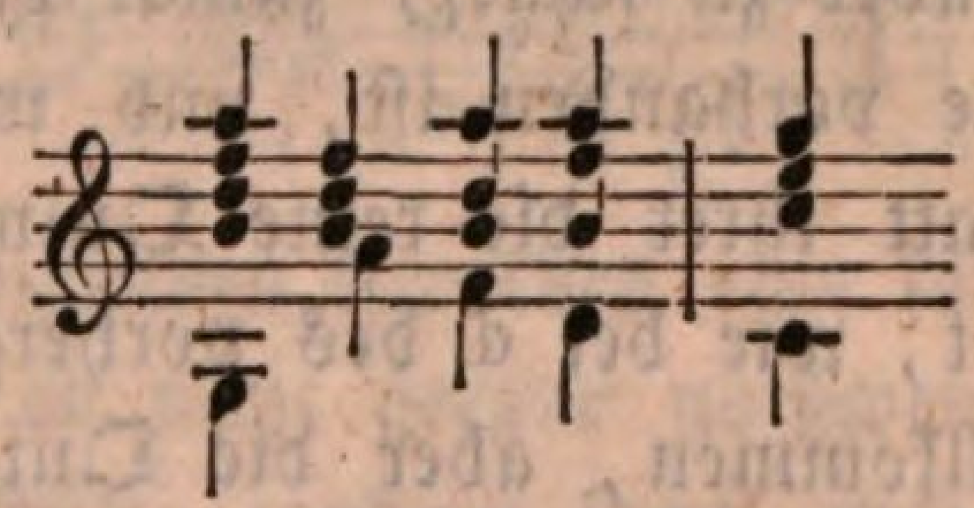
Um hierin, in der Fortschreitung der umgekehrten Accorde Sicherheit und eine nöthige Gewandtheit zu erlangen, kommt es daher nur darauf an, daß wir, wenn wir von einem solchen Accorde hören oder wenn wir ihn gebrauchen wollen, einmal sofort überlegen, von welchem Stammaccorde er eigentlich hergeleitet ist, von dem Dreiklange, Septimen-, Nonen- oder welch' anderm Accorde, und dann berechnen, welchen Namen jedes der in ihm enthaltenen Intervalle in dem Stammaccorde hatte, welches Intervall es in diesem bildete; wissen wir nun, wie die Intervalle der Stammaccorde fortschreiten und überhaupt harmonisch zu behandeln sind, und das habe ich bei ihrer besondern Betrachtung in den ersten sechs Paragraphen wohl deutlich genug gezeigt, so können wir auch gar nicht mehr in Zweifel seyn, wie wir in dieser Beziehung mit ihnen in den umgekehrten und damit in allen Accorden zu verfahren haben, denn — wie gesagt — die harmonischen Tonbestandtheile, nach Innen wie nach Außen, bleiben in allen abgeleiteten Accorden stets ein und dieselben, wie in ihrem Stammaccorde, nur daß sie contrapunktisch versetzt, d. h. andern Stimmen zugetheilt worden sind, als denen sie ursprünglich angehören. Daher sagt man z. B., daß, bei der Fortschreitung vom Dominantenac-

corde zum Tonicadreiklange, auf den Secundquartsextenaccord (Secundenaccord) allemal der Sextenaccord folgen müsse:



Warum? weil der Secundenaccord die dritte Umkehrung des Septimenaccords ist, bei welcher die kleine Septime im Basse liegt, die allemal zu ihrer Auflösung eine Stufe fällt, und indem sie dieses thut, schreitet sie zur Terz des folgenden Accordes hinab, welche, sofern sie in den Baß zu liegen kommt, allemal einen Sextenaccord aus dem Dreiklange bildet. Dieses eine Beispiel ist hinreichend zur Erklärung aller sonstigen Fälle.

Nun ist jedoch nicht nothwendig, daß auf einen umgekehrten Accord allemal auch sofort die Auflösung folgt, sondern es können beim Gebrauch eines Accords auch mehrere und sogar alle möglichen Umkehrungen desselben erst auf einander folgen, ehe die eigentliche Auflösung eintritt, und dann richtet sich die Fortschreitung zu dieser natürlich immer nach der letzten Lage des aufzulösenden Accordes. Von einem Nonenaccorde z. B. sind vier Umkehrungen möglich; gebrauchen wir ihn, so können wir alle vier Umkehrungen sogar unmittelbar nach einander hören lassen, ehe wir zur Auflösung fortschreiten:



Und daher kommt es, daß häufig zwischen die dissonirenden und ihre Auflösungsaccorde oder Intervalle erst noch andere Accorde oder Töne treten, welche die Auflösung der erstern um einige Zeit aufhalten oder verschieben, und welche dann Durchgangs- oder Wechselaccorde genannt werden, was, wie so manches Andere in unserer Harmonie, ausführlich zu zeigen aber nicht hieher, sondern nur in eine vollständige Harmonie- oder Compositionslehre gehören kann.

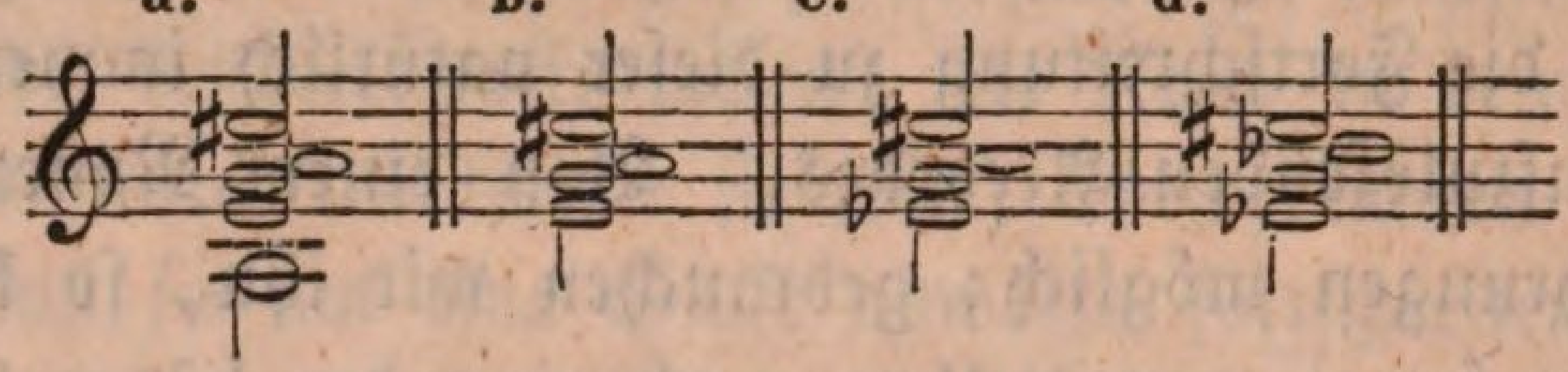
§. 14.

Fortsetzung.
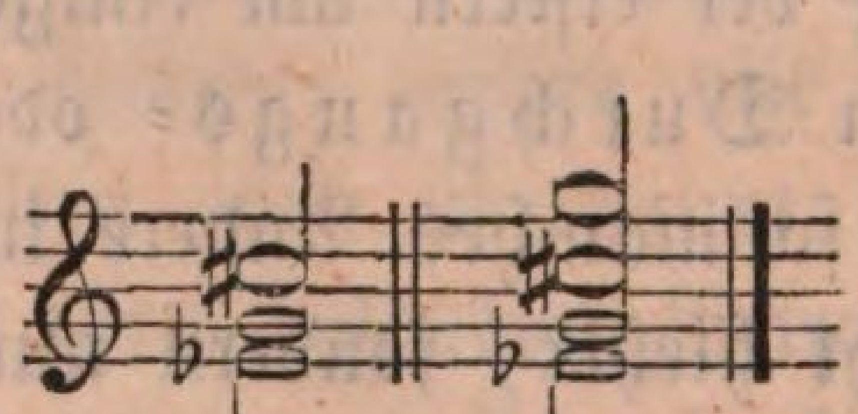
f) Von dem sogenannten großen, oder eigentlich übermäßigen Sextenaccorde.

Von einem Accorde indeß, der nicht minder als alle früher genannten ursprünglich zu den umgekehrten Accorden gehört, gleichwohl aber

so viel Eigenthümliches an sich trägt, daß er nicht selten schon für einen wahrhaft selbstständigen Accord ausgegeben wurde, und der sich als solcher häufig auch in unserer Harmonie gebehrdet, muß auch hier noch insbesondere die Rede seyn. Es ist dies der sogenannt große oder richtiger eigentlich übermäßige Sextenaccord. Der Accord entsteht*) durch die zweite Umkehrung des Hauptseptimenaccords, also durch den Terzquartenaccord mit kleiner Terz, reiner Quarte und großer Sexte, indem der eigentliche Baß dieses Accords um eine chromatische Stufe erniedrigt wurde, wodurch dann die Terz zu einer großen, die Quarte zu einer übermäßigen und ebenfalls auch die Sexte zu einer übermäßigen sich umgestaltete, welches sämmtlich die ursprünglichen Intervalle dieses Accordes sind. Der Hauptseptimenaccord über A z. B. ist der im folgenden Notenbeispiele unter a bezeichnete; durch seine zweite Umkehrung, bei welcher die Quinte in den Baß zu liegen kommt, entsteht der Terzquartenaccord bei b, und erniedrigen wir nun diese im Basse liegende Quinte um einen halben Ton, so entsteht der große oder übermäßige Sextenaccord bei c:
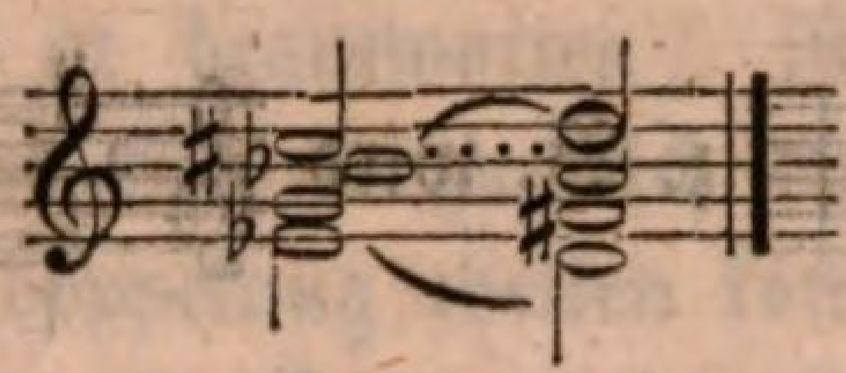


Die übermäßige Quarte in dem letztgenannten, dem Accorde bei c des Beispiels, dissonirt aber zu scharf, zumal da schon ein übermäßiges Intervall in dem Accorde vorhanden ist, und wir lassen daher dieselbe hinweg, und nehmen statt ihrer die reine Quinte vom Basse, wornach sich der Accord so gestaltet, wie bei d des vorhergehenden Notenbeispiels. Damit ist der Accord vollkommen, aber die Quinte darf und kann doch auch nicht immer gebraucht werden, und wir finden daher den Accord sehr häufig auch blos mit großer Terz und übermäßiger Sexte, erstere einfach oder verdoppelt:
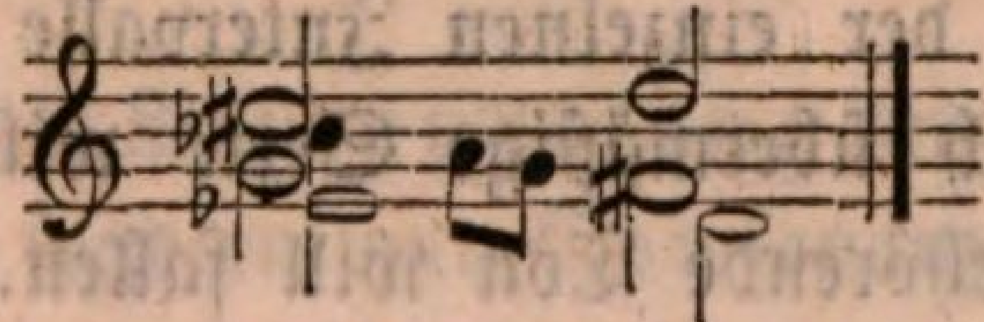


Warum die reine Quinte nicht immer gebraucht werden kann, beruht auf Gründen, die sich hier nur erst kurz andeuten lassen, später aber, wo ich Einiges und das Wesentlichste aus der Lehre vom reinen Satze beibringe, mehr und deutlicher entwickeln. Der Baß dieses Accordes nämlich

*) Andere leiten ihn auch, wie ich nachher zeigen werde, von dem kleinen Nonenaccorde ab, aber ich glaube mit weniger Recht.

verlangt allemal, um eine chromatische Tonstufe zu fallen, und die Sexte, als ein übermäßiges Intervall allemal um eben so viel zu steigen. Dadurch kommt es, daß der Accord nun am natürlichsten auch zu dem Dreiklange des folgenden Baßtones fortschreitet, und ist dies der Fall, so entstehen zwischen den beiden Accorden, sobald der Sextenaccord die reine Quinte enthält, jedesmal auch sogenannte Quintenparallelen, welche in unserer Harmonie verboten sind. Nehmen wir z. B. an, der übermäßige Sextenaccord über Es gehe, wie er und seine ganze Natur es eigentlich verlangt (denn jeder solcher Sextenaccord führt ursprünglich zu dem Dreiklange des um einen halben Ton unter ihm liegenden Baßtones) zu dem Dreiklange von D über:



so steht in beiden Accorden der Baß zu der zweiten Stimme im Verhältnisse einer Quinte, und das ist eine Quintenparallele, zwei Stimmen schreiten gleichmäßig in Quinten fort, welches nicht seyn darf. Um das nun zu vermeiden, muß — wie gesagt — öfters aus diesem Sextenaccorde die Quinte wegbleiben, oder muß sie noch vor Schluß der Accordzeit von einem andern Intervalle wieder abgelöst werden, wie z. B. hier:



oder kann mittelst des folgenden Accordes eine solche falsche Parallele vermieden werden, und ist es nicht gerade nothwendig, daß der Dreiklang des folgenden Basses eintritt, sondern kann auch ein anderer Accord über demselben Platz haben, wenn nur Baß und Sexte ihr Recht erhalten, daß jener fällt und diese steigt, was hier z. B. auch der Fall ist:

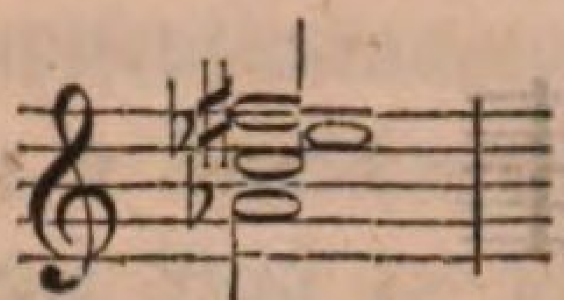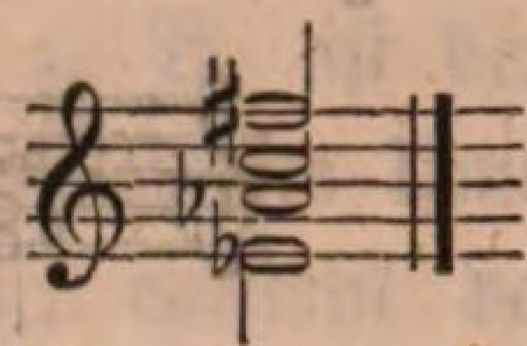


ohne daß irgend eine falsche Harmoniefolge statt hätte.

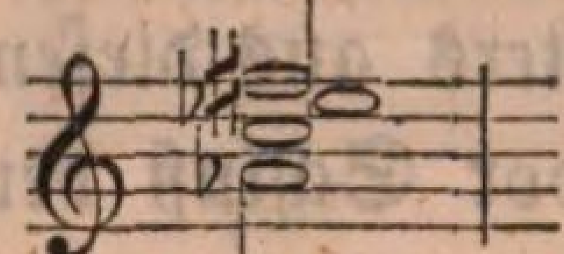
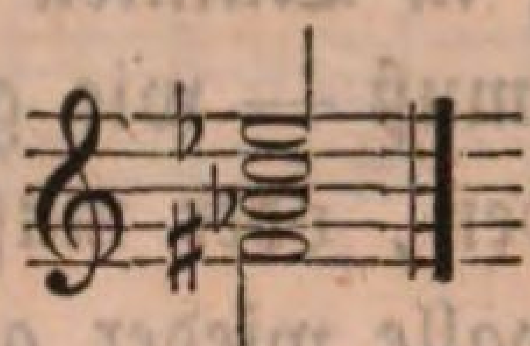
Wo übrigens der Accord mit reiner Quinte auftritt, da läßt er sich auch als die zweite Umkehrung des kleinen Nonenaccords mit verminderter Quinte ansehen. D z. B. soll die Dominante einer Tonart seyn, so ist der kleine Nonenaccord darüber fis-a-c-es; vermindern wir nun die reine Quinte a in as, und kehren den Accord dergestalt um, daß diese Quinte in den Baß zu liegen kommt, so haben wir den übermäßigen Sextenaccord mit reiner Quinte: As-fis-c-es. Nur glaube ich, darf dessenungeachtet

nicht überhaupt dieser Sextenaccord von dem kleinen Nonenaccorde abgeleitet werden, weil er auch die Ausschließung der reinen Quinte zuläßt, was, als umgekehrten Nonenaccord ihn betrachtet, nicht möglich wäre, weil alsdann diese Quinte als ursprüngliche, nur umgekehrte None erschiene, also als das wesentlichste Intervall in dem Accorde, das nicht wohl ausgelassen werden kann, ohne den Accord an und für sich selbst aufzuheben.

Doch läßt der Accord, obschon nach alle dem selbst schon ein abgeleiteter und umgekehrter, auch wohl noch fernere Umkehrungen zu, so selten es seyn mag, daß er mit solchen gebraucht wird, und nehmen wir zu dem Ende z. B. die Quinte aus ihm in den Baß, so entsteht ein übermäßiger Secundenaccord mit reiner Quarte und großer Sexte:

aus  z. B. wird 

und nehmen wir die Sexte in den Baß, so bildet sich ein Accord mit lauter verminderten Intervallen, ein verminderter Terzseptimenaccord mit verminderter Quinte,

aus  z. B. wird 

Die Fortschreitungen der einzelnen Intervalle bleiben immer ein und dieselben: die ursprünglich übermäßige Sexte will steigen, und der ursprünglich dem Basse angehörende Ton will fallen.

§. 15.

Stimmenzahl der Accorde.

Damit hätten wir die Betrachtung auch der umgekehrten Accorde vollendet, und kommen zum dritten Mittel, wodurch sich neue Accorde in unserer Harmonie aus den ursprünglichen fünf Stammaccorden bilden lassen, nämlich die Veränderung der Stimmenzahl in den Accorden durch etwaige Auslassung oder Verdoppelung des einen oder andern Intervalls in denselben. Wie nothwendig eine solche Veränderung oft wird, mag gleich folgende kurze Andeutung ergeben.

Bisher lernten wir die Accorde alle nur in ihrer ersten Vollständigkeit kennen; in solcher ist ihre Stimmenzahl verschieden; der Dreiklang z. B. besteht in seinem Grundtone blos aus drei, und mit der Octav desselben aus vier Stimmen; der Septimenaccord aber schon aus vier und mit der Octav aus fünf sogar; der Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenaccord immer mindestens aus fünf Stimmen; wie nun, wenn um

der Reinheit, Folgerichtigkeit und sonstiger Ursache in der Harmonie willen alle Accorde z. B. nur vierstimmig gebraucht werden sollen? — Dann muß aus den mehrstimmigen immer ein Intervall wegbleiben; wenn sie blos dreistimmig gebraucht werden sollen, noch ein solches Intervall, und wenn sie blos zweistimmig gebraucht werden sollten — ein drittes sogar. Eben so muß umgekehrt, wenn in einer größern Anzahl von Stimmen, als ein Accord ursprünglich besitzt, derselbe auftreten soll, ein oder mehrere Intervalle in demselben verdoppelt werden, d. h. zweimal erscheinen. So entsteht denn die Frage: welche sind die Intervalle in einem Accorde, die nöthigenfalls von demselben ausgeschlossen oder in ihm verdoppelt werden können? — Mit speciellen Regeln, für jeden einzelnen Fall gültig, diese Frage zu beantworten, ist nicht wohl möglich, da mehrere Intervalle in einem Accorde zugleich die Fähigkeit zu solchem Ausschluß oder zu solcher Verdoppelung theilen können, und die Bestimmung nun, welches das Loos dazu trifft, von der Lage und Fortschreitung des folgenden wie vorhergehenden Accordes abhängt, kein Mensch in der Welt aber alle denkbaren und möglichen Fälle von Accordverbindungen aufzuzeichnen im Stande ist; doch sind solche durchaus specielle Regeln dazu auch gar nicht nothwendig, da ein allgemeiner Maßstab hinreicht, dem Verständigen und Vorsichtigen stets als sicherer Führer zu dienen, und dieser Maßstab ist,

daß, was zunächst die Verdoppelung der Intervalle anbelangt, niemals Dissonanzen, sondern nur Consonanzen in einem Accorde verdoppelt werden dürfen, und unter diesen die vollkommenen immer lieber als die unvollkommenen, und

daß, die Ausschließung von Tönen aus einem Accorde dann anlangend, hiezu sich zwar sowohl Con- als Dissonanzen eignen und eignen können, erstere aber immer, und ebenfalls auch nach dem Grade ihrer Vollkommenheit, den Vorzug verdienen vor letzteren, und unter diesen letzteren niemals diejenigen begriffen seyn dürfen, welche wesentlich zu einem Accorde gehören, was sich leicht daraus erkennen läßt, ob sie in dem Namen des Stammaccordes genannt sind oder nicht.

Demnach darf denn aus einem Septimenaccorde z. B. niemals die Septime, aus einem Nonenaccorde niemals die None ausgeschlossen werden u. s. w., und aus den umgekehrten Accorden auch niemals das Intervall, welches in ihrem Stammaccorde Septime, None u. s. w. war. Diese Regeln im Auge behaltend, kann man auch bei solcher Behandlung der Accorde niemals fehlen, denn das Übrige, welches einzelne Intervall in dem besonderen Falle sich am besten zu diesem oder jenem, der Verdop-

pelung oder Ausschließung, eignet, ergiebt sich aus der Stimmführung der Harmonie fast von selbst.

Wenn nun aber in einem Accorde, dessen Name eine Mehrzahl von Intervallen ausspricht, solche fehlen, so muß dies (wie eicht zu begreifen) nothwendig auch eine Veränderung in dem Namen des Accordes hervorbringen, denn was nicht vorhanden ist, kann auch nicht benannt werden*). In dem Septimenaccorde z. B. ist die Septime das wesentlichste Intervall, das — wie gesagt — niemals fehlen darf: kehren wir den Accord dergestalt um, daß die Quinte im Basse liegt, so wird daraus ein Terzquartsextenaccord, in welchem die Terz als ursprüngliche Septime das wesentlichste Intervall bildet; nehmen wir nun an, der Accord sollte blos zweistimmig erscheinen, so besteht er natürlich auch nur aus Baß und Terz, und kann natürlich auch nicht mehr heißen Terzquartsexten=, oder Terzquarten=, sondern nur Terzenaccord. Man sieht, welche unendliche Menge von neuen Accorden sich auf diese Weise bilden ließen und wirklich bisweilen auch gebildet und aufgeführt werden, und dennoch ist die ganze Verschiedenheit derselben nur eine eingebildete oder wenigstens unwesentliche, indem die Sache immer ein und dieselbe bleibt, und nur der Name sich etwas ändert, was ohne Einfluß auf die praktische Behandlung der Accorde in der harmonischen Musik bleiben muß.

§. 16.

Accorde, die durch Auf= oder Vorhalte in der Harmonie entstehen.

So gehe ich denn auch sofort zu dem vierten und letzten Mittel, neue Accorde zu bilden, über, nämlich der Einführung von Auf= und Vorhalten in denselben, welche natürlich, da durch sie ganz andere Intervalle und Töne, wenigstens für einige Zeit, an die Stelle der ursprünglichen Töne eines Accordes treten, auch nicht blos eine bedeutende Veränderung und Verschiedenheit in dem Namen, sondern in dem ganzen Wesen und der Beschaffenheit des Accordes selbst und in so großem Maße zwar hervorbringen müssen, als sie selbst sowohl unter sich denn an Zahl verschieden seyn können. Vor= und Aufhalte sind nämlich Dissonanzen, welche für einige Augenblicke den Platz einer Consonanz in einem Accorde einnehmen, und diese erst später über ihrem eigentlichen Grundtone erscheinen lassen, und da nun die Stimmenzahl der Accorde verschieden ist, so können auch die Dissonanzen, welche jenes Geschäft der Vor= und Aufhalte versehen, bald mehr, bald wenigere seyn. Wir wollen hier alle Accorde einzeln mit so viel Vor= oder Aufhalten in Augenschein nehmen,

*) Verdoppelung von Intervallen wird niemals Grund zu solcher Verschiedenheit.

als sich darin oder vielmehr davor anbringen lassen, und sehen, welche eigenthümliche Accorde dadurch zuvor, d. h. vor ihrem eigentlichen Erscheinen, noch entstehen. Doch will ich über Natur und Wesenheit dieser Vor- und Aufhalte für ein- und allemal hier besonders auch noch erst bemerken,

1) daß sie, wie sie sich auflösen und in welcher Stimme, so und in eben derselben Stimme auch nothwendig vorbereitet seyn müssen;

2) daß ihre Auflösung zwar stets über demselben Basse noch geschieht, über welchem sie selbst erschienen, ihre Vorbereitung jedoch in jedwedem vorhergehenden Accorde geschehen kann, und

3) daß niemals ein solch' dissonirender Vor- und Aufhalt mit derjenigen Consonanz, sei es nun in seiner eigenen oder in einer andern Stimme des Accords, zu gleicher Zeit, in ein und demselben Zeitmomente erscheinen oder gehört werden darf, in welcher er sich auflöst.
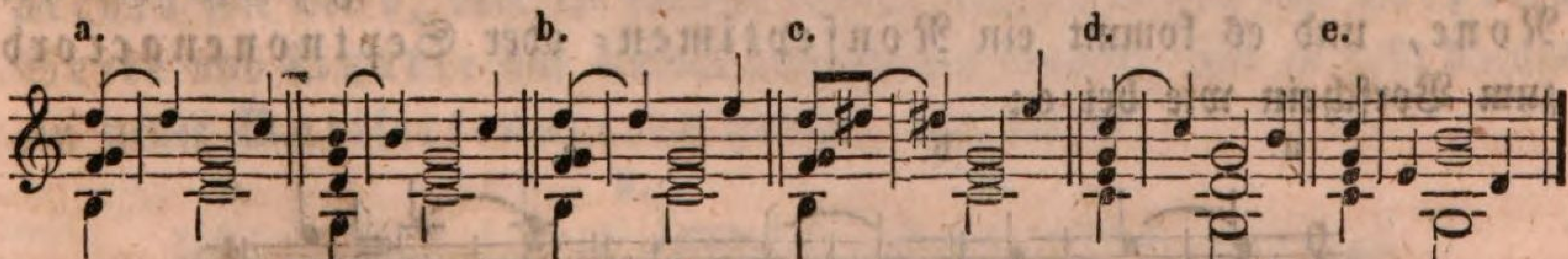
Diese drei Regeln behalten überall bei den durch Vor- und Aufhalte entstehenden Accorden ihre Geltung und dulden in reiner Harmonie niemals irgend welche Ausnahme.

§. 17.

Fortsetzung.
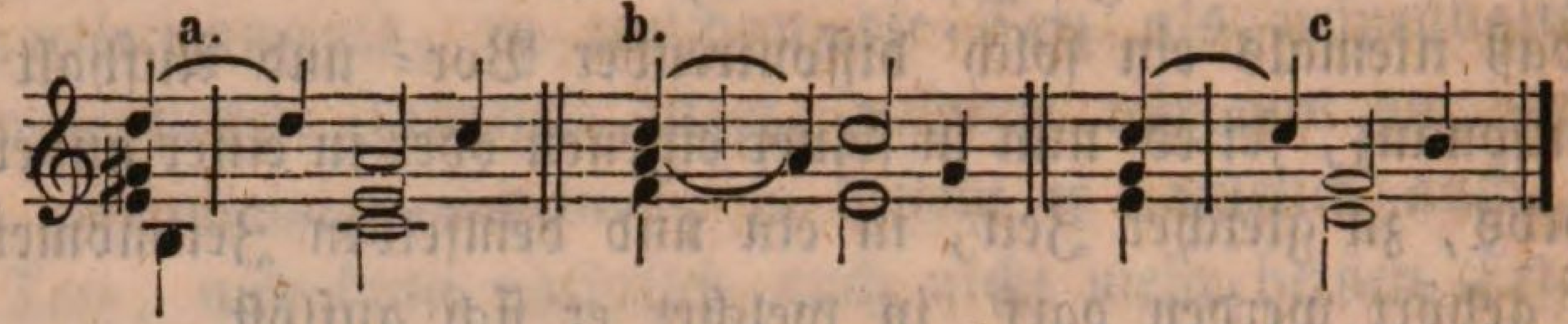
a) Accorde durch einfache Vor- oder Aufhalte.

Bei dem Dreiklange zunächst sind fünf verschiedene einfache Aufhaltungen möglich. Einmal kann in ihm die Octave aufgehalten werden durch die None, wodurch ein Nonenaccord (aber ohne Septime), oder durch die große Septime, wodurch ein solcher Septimenaccord sich bildet, wie in dem folgenden Notenbeispiele bei a zu sehen; dann kann die Terz aufgehalten werden durch die Secunde und es entsteht ein Secundenaccord mit Quinte und Octav, wie bei b und c, weil häufig diese Secunde auch eine übermäßige ist; oder kann die Terz aufgehalten werden durch die Quarte, wodurch ein Quartquintenaccord entsteht*), wie bei d des Notenbeispiels; und endlich kann die Quinte des Dreiklangs aufgehalten werden durch die Sexte, wodurch sich ein Sextenaccord bildet mit großer Terz und Octav, wie bei e des Beispiels:
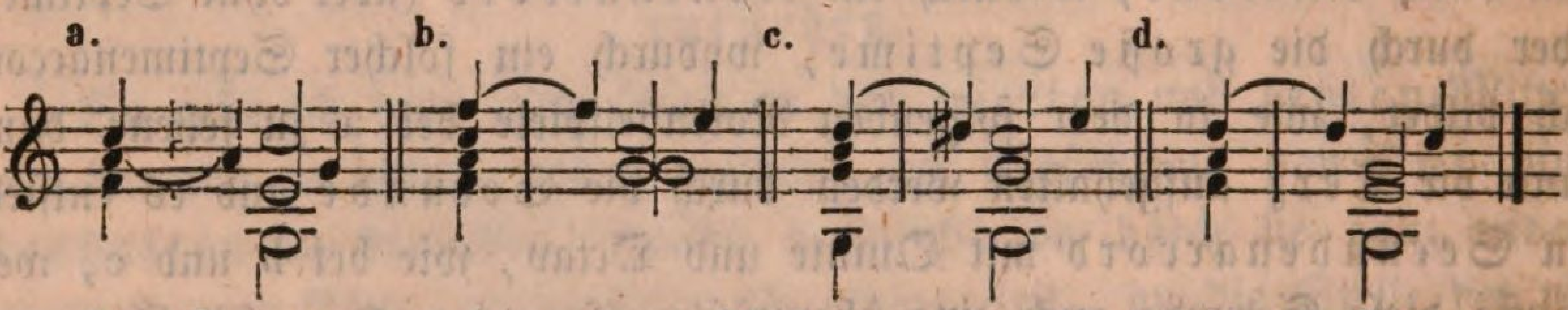


*) Hierbei denke man zurück an das, was ich über die Umkehrung des Undecimenaccords sagte.
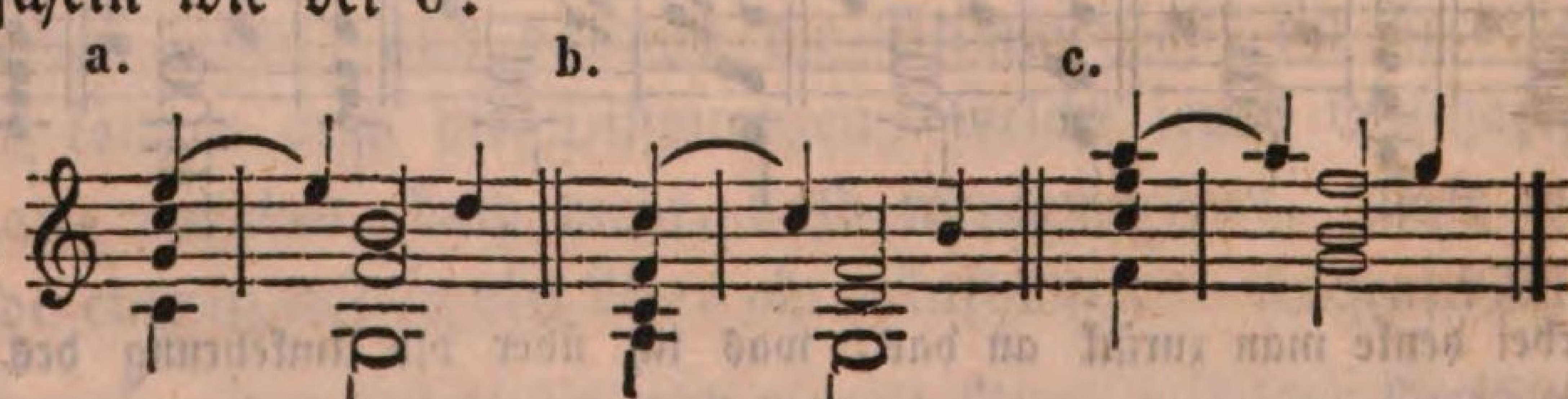
In dem Sextenaccorde, der ersten Umkehrung des Dreiklangs, kann zunächst durch einen dissonirenden Vorhalt aufgehalten werden die Octav durch die None, und dann bildet sich ein Sextnonen- oder Nonsextenaccord mit der Terz, wie bei a des folgenden Notenbeispiels; dann kann die Terz dieses Accordes aufgehalten werden durch die Quarte und es kommt ein Quartsextenaccord, aber meist ohne Octav, zum Vorscheine, wie bei b des folgenden Beispiels; und endlich wird bisweilen auch die Sexte aufgehalten durch die Septime, und es entsteht ein Septimenaccord mit kleiner Terz, wie bei c dieses Beispiels:



Beim Quartsextenaccorde, der zweiten Umkehrung des Dreiklangs, kann zunächst aufgehalten werden die Octav durch die None, und es bildet sich alsdann vor seinem Eintritte erst noch ein Quartsextnonen- oder Nonquartsextenaccord, wie bei a des folgenden Beispiels; wird die Sexte in dem Accorde aufgehalten durch die Septime, so entsteht ein Quartseptimenaccord, wie bei b, oder wird sie aufgehalten durch die Quinte, die dann meist eine übermäßige ist, so entsteht ein Quartquintenaccord, wie bei c, und wird die Quarte aufgehalten durch die Quinte, so bildet sich ein Quintsextenaccord, wie bei d:



Im Septimenaccorde erscheint am gewöhnlichsten aufgehalten die Quinte durch die Sexte, und es bildet sich alsdann vor ihm ein Sextseptimenaccord, der dem Terzdecimenaccorde sehr ähnlich sieht, aber solcher nicht ist, wie bei a der kommenden Notenzeile; oder wird die Terz aufgehalten durch die Quarte, und es entsteht ein Quartseptimenaccord, wie bei b; oder wird endlich die Octav aufgehalten von der None, und es kommt ein Nonseptimen- oder Septnonenaccord zum Vorschein wie bei c:



Die Septime kann natürlich nicht wohl auf= oder vorgehalten werden, da sie selbst schon Dissonanz ist, und als solche eine andere Dissonanz nicht aufzulösen vermag. Daher läßt auch der Nonenaccord keine weiteren Aufhaltungen zu als dieser Septimenaccord, und können dem Undecimen= und Terzdecimenaccorde füglich gar keine Auf= oder Vorhalte vorausgeschickt werden, da ihre Intervalle sämmtlich schon dissoniren.

Aber die durch Umkehrung aus Septimenaccorden hervorgehenden Quintsexten=, Terzquarten= und Secundenaccorde können, so gut als der Septimenaccord selbst, noch mit Vor= oder Aufhalten auftreten, nur bedürfen sie nach dem Bisherigen keiner besonderen Darstellung mehr dieserhalb, da sie nichts Anderes sind, als versetzte Septimenaccorde, und die Sache jener Vor= und Aufhalte immer ein und dieselbe bleibt, der Septimenaccord mag erscheinen in welcher Gestalt er will, ursprünglich oder umgekehrt. Die Namen der Intervalle ändern sich wohl, aber ihre Töne bleiben immer ein und dieselben.
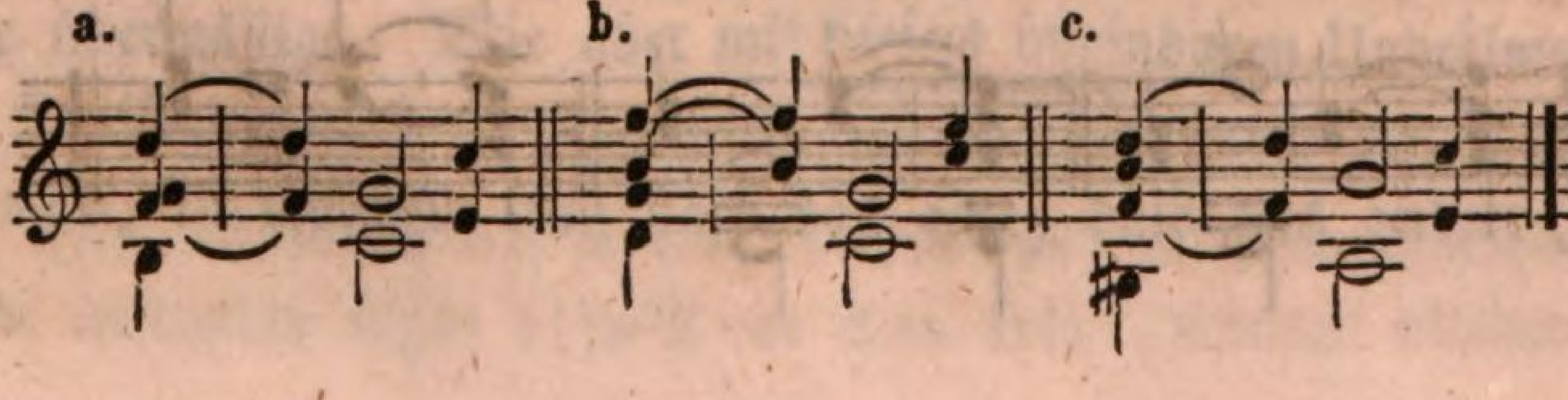
§. 18.

Fortsetzung.

b) Accorde durch doppelte oder zweifache Vor= oder Aufhalte.
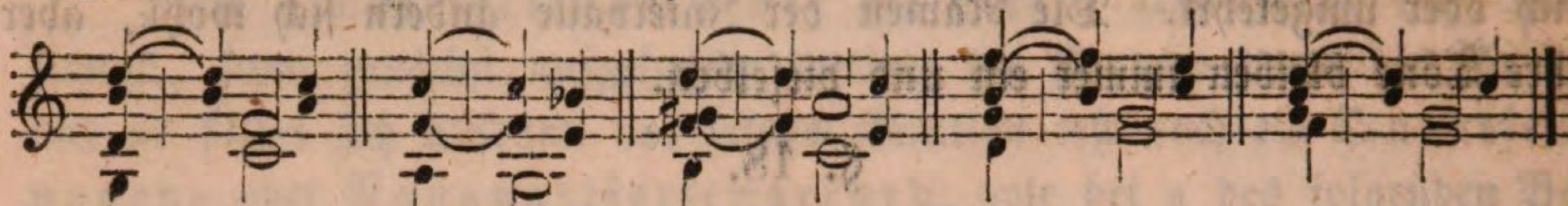
Wie früher bereits angedeutet, braucht nun aber nicht blos ein Intervall in einem Accorde auf bezeichnete Weise vor= oder aufgehalten zu seyn, sondern es kann dies auch bei zwei oder noch mehren zugleich geschehen, und dann entstehen abermals neue Accorde, die, wenn auch sonst keine eigenthümliche Behandlung, doch eine genaue Kenntniß unserer Harmonie erfordern.

Bleiben wir in der Beziehung zunächst bei den aus doppelten Aufhaltungen hervorgehenden Accorden stehen, so ist einer der gebräuchlichsten derselben, wenn im Dreiklange zwei Intervalle auf einmal aufgehalten werden, der Quartnonen= oder Nonquartenaccord, welcher entsteht, wenn vor Terz und Octav des Accords die Quarte und None zugleich als Vorhalte treten, wie bei a des folgenden Notenbeispiels; dann können auch die Octav und Terz zugleich von großer Septime und Quarte aufgehalten werden, und es bildet sich ein Quartseptimenaccord wie bei b, oder es können endlich auch Quinte und Terz durch Sexte und Quarte auf einmal aufgehalten werden, und es geht daraus ein neuer Qartsextenaccord hervor, wie bei c:
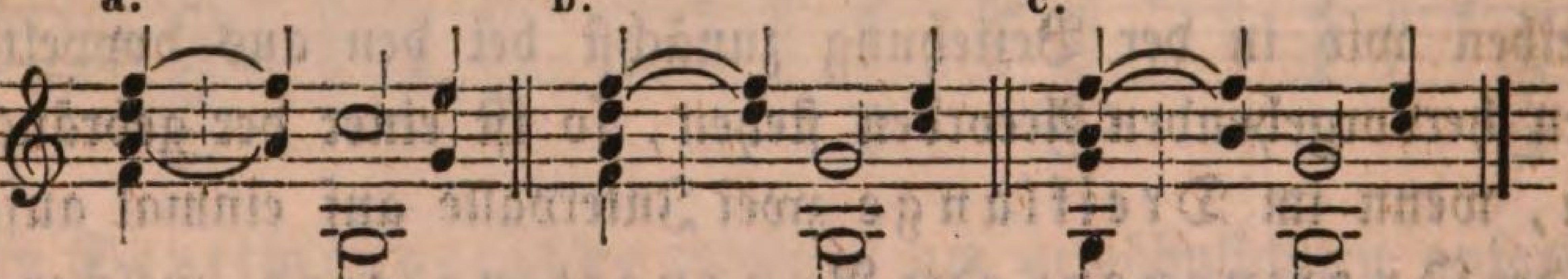


Von den Accorden, durch welche zwei Intervalle des Sextenaccords aufgehalten werden, kommt vorzüglich der sogenannte Nonseptimenaccord häufig vor, der sich bildet, wenn die Octav von der None und die Sexte von der Septime aufgehalten werden, wie bei a; dann kann hier auch die Sexte durch die Septime und die Terz durch die Quarte noch aufgehalten werden, und es entsteht ein Quartseptimenaccord, wie bei b; ferner werden bisweilen Octav und Terz zugleich durch None und Quarte aufgehalten, woraus ein Quartsextnonenaccord sich bildet, wie bei c; auch wohl die Octav und die Sexte zugleich durch None und Quinte, was einen Quintnonenaccord erzeugt, wie bei d; und endlich die verdoppelte Sexte durch Septime und Quinte zugleich, woraus ein Quintseptimenaccord hervorgeht, wie bei e:

a. b. c. d. e.
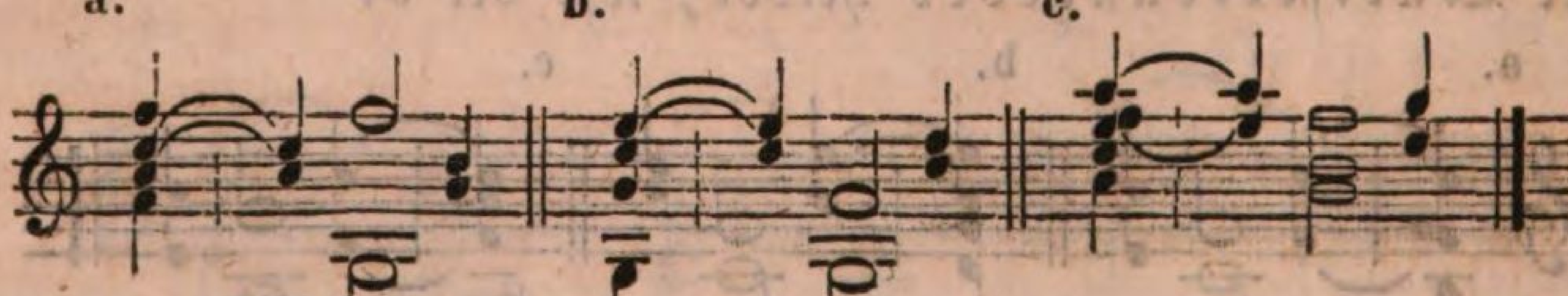


Der Quartsextenaccord trifft sich selten mit zwei Vorhalten zugleich, aber geschieht es, so stellt er sich als Quartsextnonenaccord dar, wenn die Octav von der None und die Sexte von der Septime aufgehalten werden, wie bei a; dann als Quintseptimenaccord, wenn Sexte und Quarte aufgehalten werden durch Septime und Quinte, wie bei b; und endlich als Terzseptimenaccord, wenn die Quarte die Terz und die Sexte die Septime zu Vorhalten haben, wie bei c:

a. b. c.
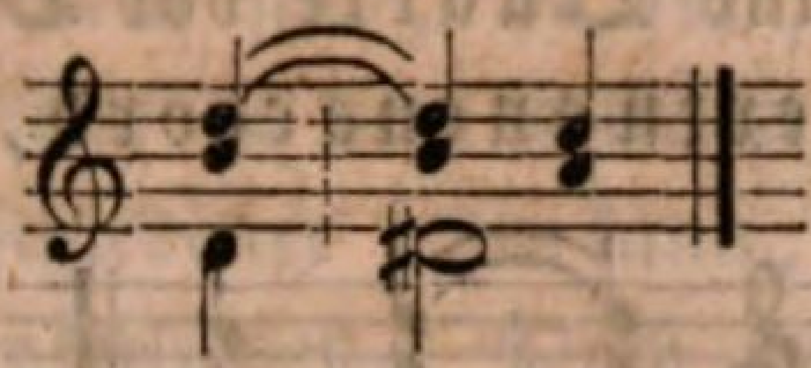


Im Septimenaccorde können einmal Octav und Terz zugleich aufgehalten werden von None und Quarte, dann Quinte und Terz von Sexte und Quarte, und endlich Octav und Quinte von None und Sexte. Im ersteren Falle entsteht ein Quartseptnonenaccord, wie bei a; im zweiten ein Quartsextseptimenaccord, wie bei b, und im letzten ein Sextseptnonenaccord, wie bei c:

a. b. c.



Im verminderten Septimenaccorde läßt sich auch die Septime und Quinte durch eine verminderte Octav und Sexte aufhalten, wie z. B. hier:



doch kommt diese Accordverbindung nur selten und hauptsächlich nur im dreistimmigen Satze vor.

Die durch Umkehrungen aus dem Septimenaccorde hervorgehenden Accorde übergehe ich eben so und aus denselben Gründen auch, wie im vorhergehenden Paragraphen bei Betrachtung der durch einfache Vor- oder Aufhalte sich bildenden Accorde: die Sache bleibt dieselbe, nur wird durch die Umkehrung und Versetzung der Name der Intervalle und derselben Accorde wieder anders.
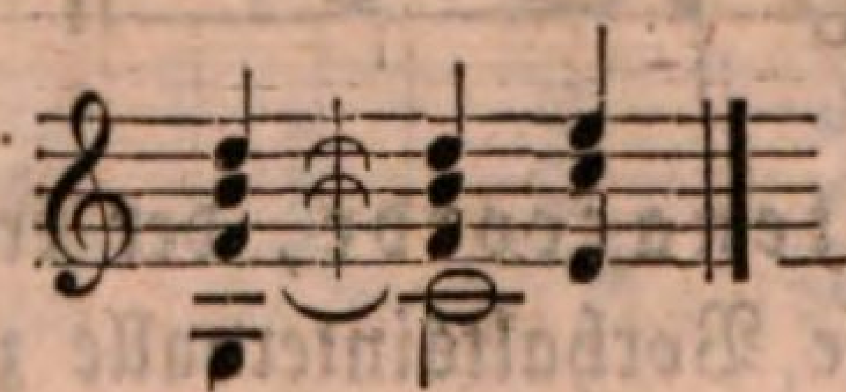
§. 19.

Fortsetzung.

c) Accorde durch drei und mehr Vor- und Aufhalte.
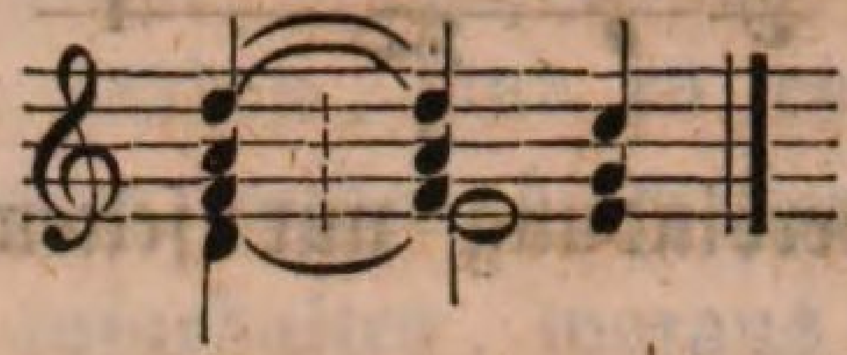
Als eine dritte Gattung von Vorhaltsaccorden sind diejenigen zu betrachten, welche aus der Einführung von drei und mehr Vor- oder Aufhalten vor einem schon vorhandenen Accorde hervorgehen.

Einer der gebräuchlichsten Accorde, vermittelst dessen der Dreiklang durch drei Intervalle aufgehalten wird, ist der sogenannte Accord der großen Septime, der entsteht, wenn die Secunde vor die Prime oder Terz, die Quarte vor die Terz und die große Septime vor die Octav als Vor- und Aufhalt treten:
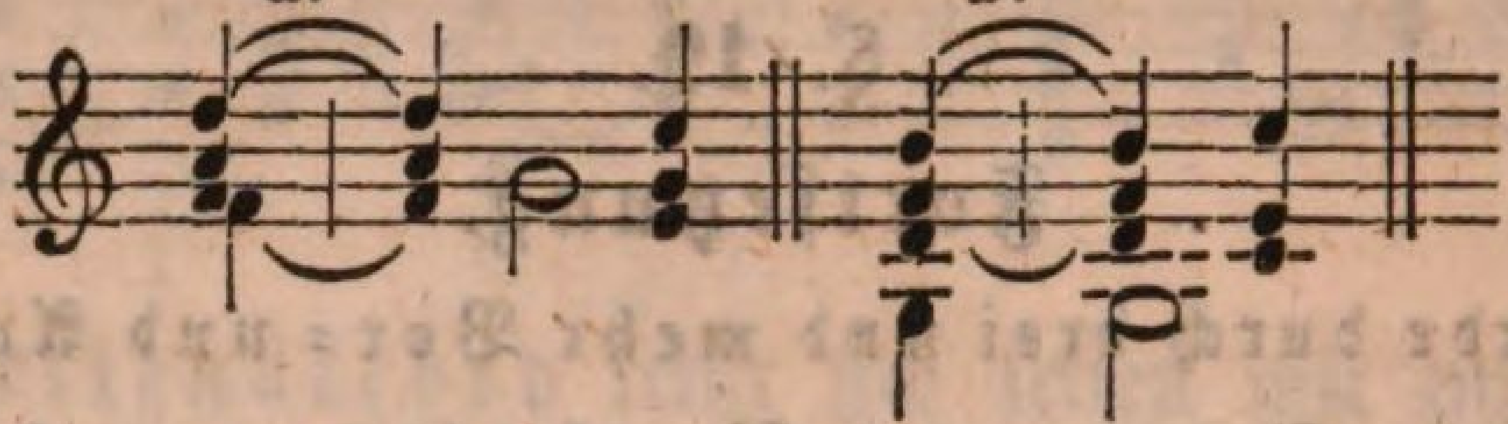


Wir sehen sogleich, daß dieser Accord eigentlich nichts Anderes ist, als ein vierstimmiger Undecimenaccord, in welchem blos die Quinte fehlt, um vollständig zu seyn, aber er unterscheidet sich von diesem dennoch dadurch, daß er niemals unvorbereitet, der Undecimenaccord aber unter Umständen auch wohl unvorbereitet eintreten darf. Bisweilen ist in diesem großen Septimenaccorde die Secunde, wenn dieselbe die Terz vorhält, auch wohl eine übermäßige. Wie aber mit diesem scheinbaren Undecimenaccorde kann der Dreiklang auch wohl aufgehalten werden durch den Terzdecimenaccord, in welchem nun bald das eine, bald das andere Intervall wegbleibt.

Soll der Sextenaccord, als erste Umkehrung des Dreiklangs, durch drei Intervalle zugleich aufgehalten werden, so kann dies nur geschehen durch None, Septime und Quarte vor Octav, Sexte und Terz, und es bildet sich ein Quartsextnonenaccord, wie z. B. hier:
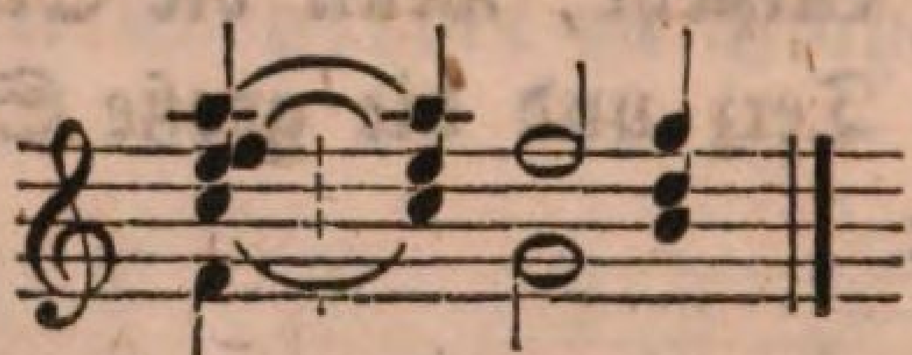


Eben so pflegt der Quartsextenaccord, als zweite Umkehrung des Dreiklangs, zugleich vorgehalten zu werden durch None, Septime und Quinte vor der Octav, Sexte und Quarte, wie bei a des folgenden Notenbeispiels, oder durch Septime, Quinte und Terz vor Sexte und verdoppelter Quarte, wobei demnach die Terz aufwärts und die Quinte abwärts zur Quarte fortschreiten, wie bei b:

a. b.



Der Septimenaccord nebst seinen Umkehrungen kommt selten mit drei oder mehr Vor- oder Aufhalten auf einmal vor; geschieht es indessen, so ist es nur die None, durch welche die Octave, die Sexte, durch welche die Quinte, und die Quarte, durch welche die Terz vorgehalten wird, z. B.:



Von dem Quintsextenaccorde, der ersten Umkehrung des Septimenaccordes, werden diese Vorhaltsintervalle zu None, Septime und Quarte; vor dem Terzquartenaccorde zu None, Septime und Quinte, und vor dem Secundquartenaccorde, der auch am meisten und wirksamsten noch einen solchen Vorhalt verträgt, zu Septime, Quinte und Terz.
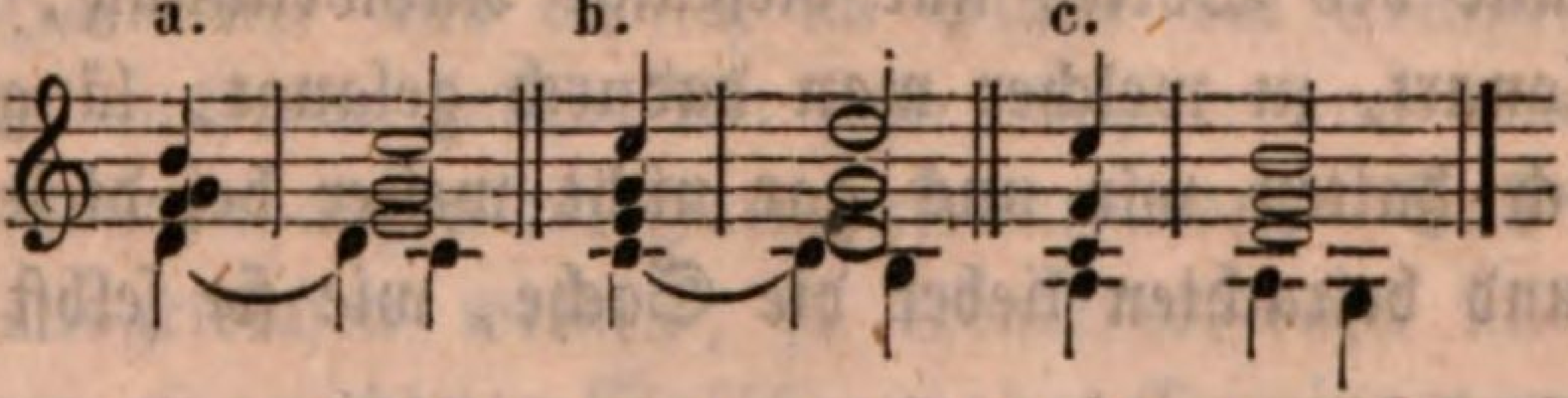
§. 20.

Fortsetzung.

d) Accorde durch Vorhalte im Basse oder Verzögerung des Basses.

Nun können solche Vor- und Aufhalte, wie wir in den letzten vier Paragraphen kennen und vor den Stimmen des Accordes selbst einführen und behandeln lernten, aber auch im Basse sogar enthalten seyn, und

dann entstehen abermals neue Accorde, die an und für sich zwar keine besondere harmonische Veränderungen hervorrufen, aber dem Namen nach doch unter sich sehr verschieden sind, da solcher sich nach den Intervallen richtet, welche die Accordtöne zu dem unterliegenden Baßtone bilden, und dieser nicht allein ein verschiedener seyn kann, sondern auch jene einer sehr großen Mannigfaltigkeit unterliegen. Doch muß ich hier vor allen andern Dingen auch noch bemerken, daß, weil in solchen Fällen nämlich, wo der auf- oder vorhaltende Ton im Basse selbst enthalten ist, wo dieser, der eigentliche Baßton, also selbst in seinem Erscheinen durch einen dissonirenden Vorhalt einige Zeit aufgehalten wird, — also weil in solchen Fällen der, eigentlich zum unmittelbar darauf folgenden Baßtone erst gehörige Accord in den begleitenden Stimmen schon zu dem vorhergehenden aufhaltenden Baßtone gegriffen, somit gleichsam in der Zeit seiner Bezeichnung vorausgenommen wird, daß man deshalb dergleichen Accorde überhaupt auch wohl nur schlechthin **Vorausnahmen** oder **Anticipationen** zu nennen pflegt, so häufig auch einige unter ihrem eigenen Namen erscheinen. Die nächste Folge hiervon ist, daß, im geraden Gegensatze zu den in den letztvorhergehenden drei Paragraphen betrachteten Vorhaltsaccorden, bei solchen Anticipationen allemal **zwei** Baßtöne auf einen Accord fallen: der erste derselben giebt den Anticipationsaccord und der zweite denselben Accord, nur auf seiner ursprünglichen Basis und daher mit seinem ursprünglichen Namen. Ich will zur Verdeutlichung der Sache ein paar Dreiklänge und Septimenaccorde mit solchen Vorausnahmen hersetzen, aber einer weiteren Auslassung und Erklärung scheint sie nicht zu bedürfen.



Unter a ist ein Dreiklang, unter b ein Sextenaccord und unter c ein Septimenaccord auf solche Weise vorausgenommen.

Das Wort **Vorausnahme** oder **vorausnehmen** insbesondere rührt daher, weil der Accord gewissermaßen früher (vorher) angeschlagen wird, als derjenige Baßton eintritt, durch welchen er erst seinen eigentlichen Charakter und Namen erhält, indem an die Stelle dieses Baßtones ein anderer Baßton getreten ist, der ihn für einige Zeit verhindert in seinem Erscheinen, doch niemals auch länger, als daß er selbst noch zu seinem, zu dem ihm eigenthümlich angehörenden Accorde gehört werden kann.

§. 21.

Von der Modulation und Ausweichung.

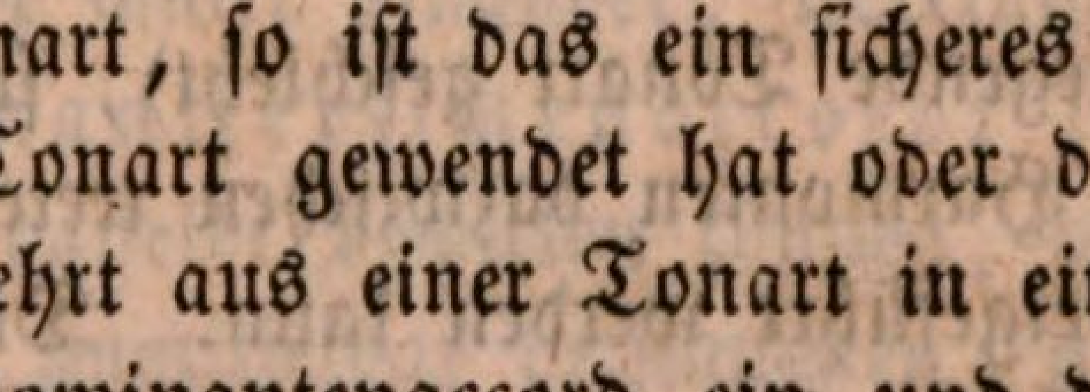
In der Regel werden die Ausdrücke Modulation, Ausweichung und Übergang als gleichbedeutend, homogen und synonym in der Musik gebraucht, aber sie sind es, genau genommen, nicht. Das lateinische Wort modulari, von welchem das germanisirte Modulation abstammt, heißt: abmessen, gehörig eintheilen, einrichten. Daher ist denn Modulation in der Musik zunächst auch die Abgemessenheit und Anordnung des ganzen Tongewebes eines Musikstücks. Diese Abgemessenheit kann aber nur bestehen in einer schicklichen Anordnung der unter sich nach allen Seiten hin verschiedenen Töne, aus welchen ein Tonstück besteht, und so versteht man denn unter Modulation im engeren Sinne diejenige Tonführung, bei welcher ein musikalisches Stück sich aus einer Tonart in die andere bewegt und zuletzt doch wieder in die erste Grundtonart zurückkehrt. Modulation ist die Kunst, den Gesang und die Harmonie mittelst schicklicher Ausweichungen aus dem Haupttone durch andere Tonarten und Töne durchzuführen, ohne den Punkt und Faden zu verlieren, von welchem man ausging, um dahin wieder zurückkehren zu können. Ausweichung dann ist die Art und Weise, wie die Modulation aus einer Tonart in die andere geschieht. Gegen einander betrachtet verhalten sich also Modulation und Ausweichung im eigentlichen Sinne gewissermaßen wie Seele und Leib, Geist und Körper, oder besser Zweck und Mittel. Mit mehr Recht als diese beiden Ausdrücke lassen sich Ausweichung und Übergang in einem gleichen Sinne gebrauchen, denn Übergang ist im strengsten Sinne des Wortes nur diejenige Ausweichung, welche geschieht, um in der Tonart, zu welcher man dadurch gelangt, längere Zeit zu verweilen. Doch halten wir uns gar nicht weiter bei diesem leeren Wortstreite auf, und betrachten lieber die Sache, wie sie selbst ist.

Demnach heißt ausweichen, moduliren oder übergehen im praktischen Sinne also, aus einer Tonart kunstgerecht in eine andere mit der Harmonie fortschreiten, oder eine Tonart, den Ton- und Harmonienkreis einer Tonart mit dem einer andern vertauschen, z. B. die Töne und Accorde von C-Dur mit denen von G-Dur u. s. w. Zu einem solchen Übertritt hat man nun aber nicht nöthig, alle Töne und Accorde der beiden Tonarten anzugeben, sondern nur diejenigen, welche die eine von der andern, die neu zu ergreifende Tonart von der bisherigen, oder auch von allen übrigen zugleich unterscheiden; bei einem Übergange von C-Dur nach G-Dur z. B. wird es zunächst nur auf den einen Ton ankommen, der beide Tonarten von einander unterscheidet, nämlich auf fis. Ein solch'

unterscheidender Ton ist bisher Leitton, auch charakteristischer Ton genannt worden, weil er gewissermaßen überleitet in die folgende Tonart oder doch deren Grundton. Indeß können zwei zu verbindende Tonarten oder Tonleitern sich auch in mehreren Tönen unterscheiden, z. B. A-Dur von C-Dur durch die Töne fis, cis, gis. Sicheres Kennzeichen kann also nur der nach dem Quintenzirkel zuletzt eintretende verschiedene Ton seyn. Allein bald gewahren wir auch, daß überhaupt kein einzelner Ton ein sicheres Zeichen dieser Art genannt werden kann, denn jeder Harmonie-fremde Ton kann auch wohl als Durchgangs-, Verzierungs- rc., kurz als blos zufälliger Ton erscheinen und in der Harmonie einen Platz gefunden haben. Nur eine Harmonie an sich also, welche die neue Tonart von der alten, oder sogar von jeder andern Tonart unterscheidet, kann Kennzeichen und Mittel zugleich der Ausweichung seyn, und unter allen Accorden gehört zunächst dahin jener kleine Septimenaccord auf der Dominante, der auch kurzweg nur Dominantenaccord, und eben deshalb so, genannt wird. Dieser ist vollkommenes und überall verlässiges Kennzeichen einer Tonart, denn er ist in jeder Tonart, die Geschlechtsverschiedenheit ausgenommen, auch ein anderer.

Erscheint demnach im Fortgange eines Tonsatzes der Dominantenaccord einer neuen Tonart, so ist das ein sicheres Zeichen, daß die Modulation sich in diese Tonart gewendet hat oder doch wenden will. Und wollen wir also umgekehrt aus einer Tonart in eine neue ausweichen, so führen wir nur den Dominantenaccord ein und die Sache ist vollbracht. Diese Einführung muß nun aber völlig kunstgerecht geschehen, also ohne fehlerhafte Fortschreitung, dann in regelmäßigem Zusammenhange mit der vorhergehenden Harmonie und endlich im Sinne der Composition geschehen, kann darum auch von solcher Art seyn, daß er von dem Gesetze des regelmäßigen Zusammenhanges der Harmonie entbindet. Soll sonach z. B. von C nach D ausgewichen werden, so bedarf es dazu nur einer nach jenen Bedingungen eingerichteten Einführung des Dominantenaccordes von D, welcher ist der Dur-Dreiklang nebst kleiner- oder Haupt-Septime von A, als fünftem Tone der Leiter von D oder dessen Dominante:

oder



Der regelmäßige Zusammenhang der Harmonie besteht darin, daß immer nur die Accorde von möglichst nah verwandten Tonarten*) auf
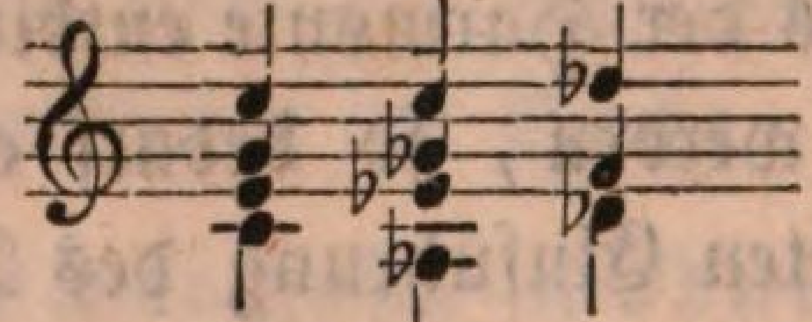
*) Was verwandte Tonarten sind, ist früher bereits erklärt worden.

einander folgen. In der beispielsweise angeführten Modulation findet also augenscheinlich ein solcher Zusammenhang oder eine solche Verwandtschaft statt, denn verwandte Accorde lassen sich schon daran erkennen, daß sie einen oder mehrere wesentliche Töne mit einander gemein haben, und daß dies hier bei dem Accorde von C und dem folgenden Dominanten-Accorde über A der Fall ist, sieht man auf den ersten Blick.
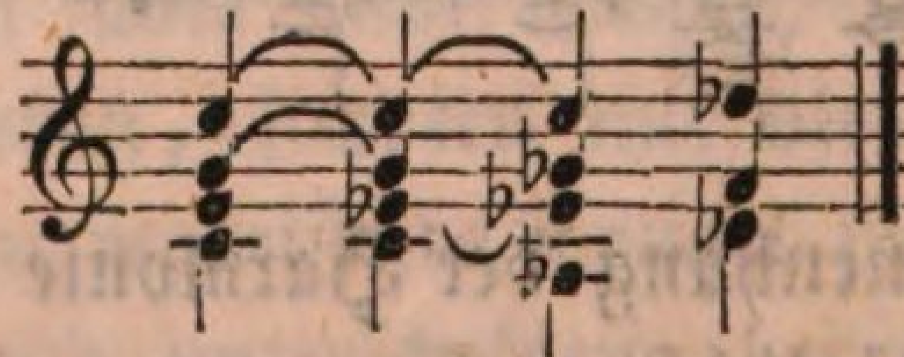
§. 22.

Fortschreitung.

Das wäre in Kürze das mechanische Verfahren bei einer Ausweichung oder einem Übergange: nach dem letzten Accorde der bisherigen Tonart läßt man den Dominantenaccord derjenigen Tonart hören, zu welcher die Modulation geschehen soll, und dann den Dreiklang dieser Tonart selbst. Dabei muß man nun aber zugleich auch prüfen, ob zwischen dem Accorde, von welchem man ausgeht, und dem folgenden Dominantenaccorde die gesetzliche harmonische Verwandtschaft statt findet, und dafür sorgen, daß der Fortschritt der einzelnen Stimmen des Dominantenaccordes, als eines dissonirenden Accordes, in gehöriger Weise geschieht. Von letzterem war schon bei der speciellen Betrachtung des Accordes (§. 3.) die Rede; ist erstere nicht vorhanden (und sie wird niemals vorhanden seyn, wenn der Schritt in eine entfernt liegende Tonart geschieht), so müssen noch andere vermittelnde Accorde oder Harmonien dazwischen treten, durch welche eine solche Verwandtschaft herbeigeführt werden kann. Diese vermittelnden Accorde liegen entweder auf den Unter- oder Oberterzen des Basses, oder sind sie auch zu gewinnen durch Verwandlung des Tongeschlechts, indem man Dur zu Moll oder umgekehrt Moll zu Dur macht. Nehmen wir z. B. die Modulation von C-Dur nach Des-Dur, so ist ihr mechanischer Gang:
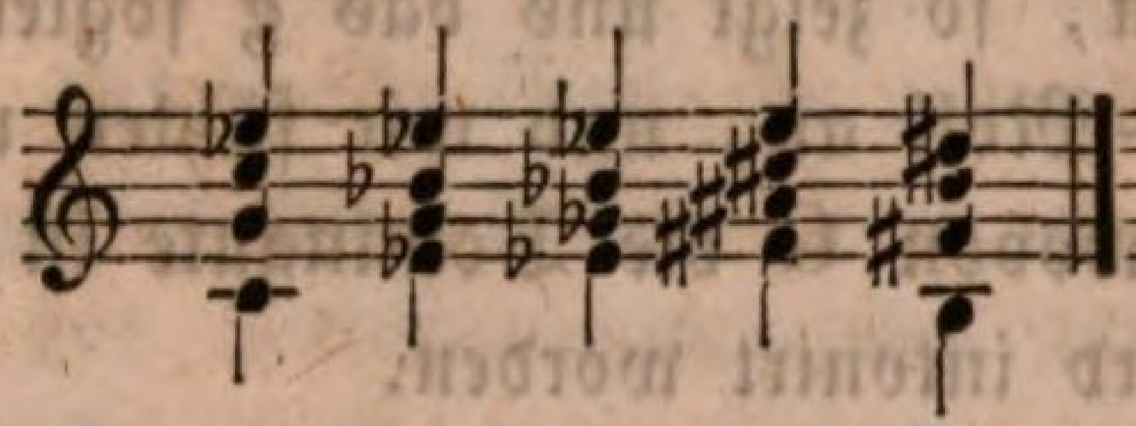


aber nun ist zwischen dem C-Accorde und dem folgenden Dominantenaccorde über As kein hinreichend enger Zusammenhang: um solchen zu bewirken, schieben wir nur den C-Moll-Accord ein, oder — mit anderen Worten — verwandeln das C-Dur in C-Moll:



Nun ist Verwandtschaft genug da, wie die Bogen zwischen den Accorden anzeigen, und wir können dies eine Beispiel für alle weiteren gelten lassen.

Ein weiteres Mittel, die nöthige Verwandtschaft unter den bei einer Modulation auf einander folgenden Accorden hervorzubringen, ist auch der sogenannte enharmonische Tonwechsel. Was wir hierunter verstehen, ist aus früheren Theilen dieses meines Buches her bekannt. Moduliren wir z. B. von C-Moll nach H-Dur, so ist zwischen C-Moll und dem Dominantenaccorde über Fis gar kein, weder innerer noch äußerer, Zusammenhang, und dennoch gelangen wir auf angegebenen Wegen — wenn wir wollen — nur mit sehr wenigen Accorden vollkommen regel- und kunstgerecht dahin, indem wir zuerst nur den Dur-Dreiklang auf der kleinen Oberterz einschieben, dann diesen in Moll verwandeln, und endlich einen enharmonischen Tonwechsel eintreten lassen:



So erscheint denn in der That in unserer Harmonie kaum Etwas einfacher und leichter als die Kunst der Ausweichung, die Art und Weise, von einer Tonart zur andern völlig kunstgerecht, d. h. mit gehöriger Fortschreitung der Intervalle und dem richtigen harmonischen Verhältnisse der dazu nöthigen Accorde unter einander, überzugehen. Der Hauptaccord dazu war der Dominantseptimenaccord: so müssen denn aber alle übrigen Accorde auch dasselbe bewirken können, welche von diesem Accorde auf irgend eine Weise unmittelbar herstammen; und in der That auch vermögen wir denselben Zweck der Überleitung zu erreichen durch alle Accorde, deren Grundform jener Dominantenaccord ist, so also auch durch den kleinen wie großen Nonenaccord, weil derselbe entsteht, indem wir nur dem Dominantseptimenaccorde eine kleine oder große None noch zufügen, und endlich durch alle Accorde, zu welchen sowohl der einfache Dominant-Septimenaccord, als irgend einer der beiden Nonenaccorde sich in der Umkehrung umgestaltet, wie z. B. den Quinsexten-, Terzquarten-, Secundquarten-, verminderten Septimen-, und wie diese umgekehrten Accorde alle heißen.
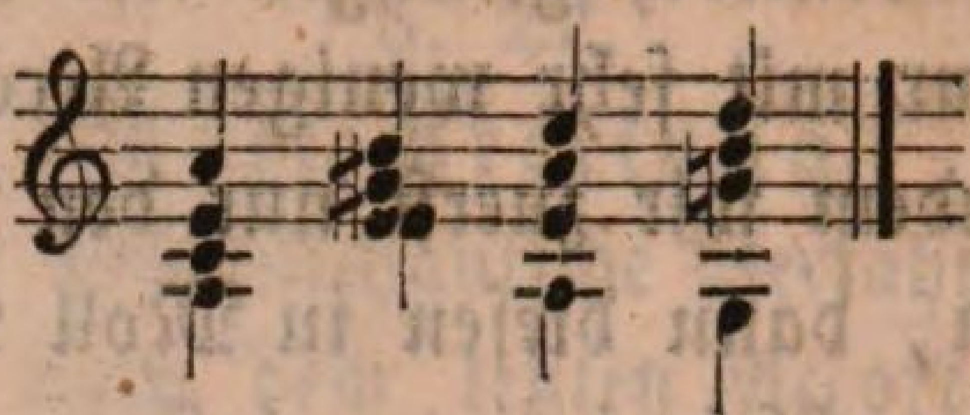
§. 23.

Fortsetzung.

Nun aber ist die Ausweichung mittelst irgend eines Dominantenaccords, ob mit Septime oder None, und ob im ersten natürlichen oder umgekehrten Zustande, ist einerlei, obschon sie die kunstgerechteste, gesetzmäßigste, vollkommenste und befriedigendste genannt werden muß, nicht die einzige Art und Weise, aus einer Tonart in die andere zu gelangen,
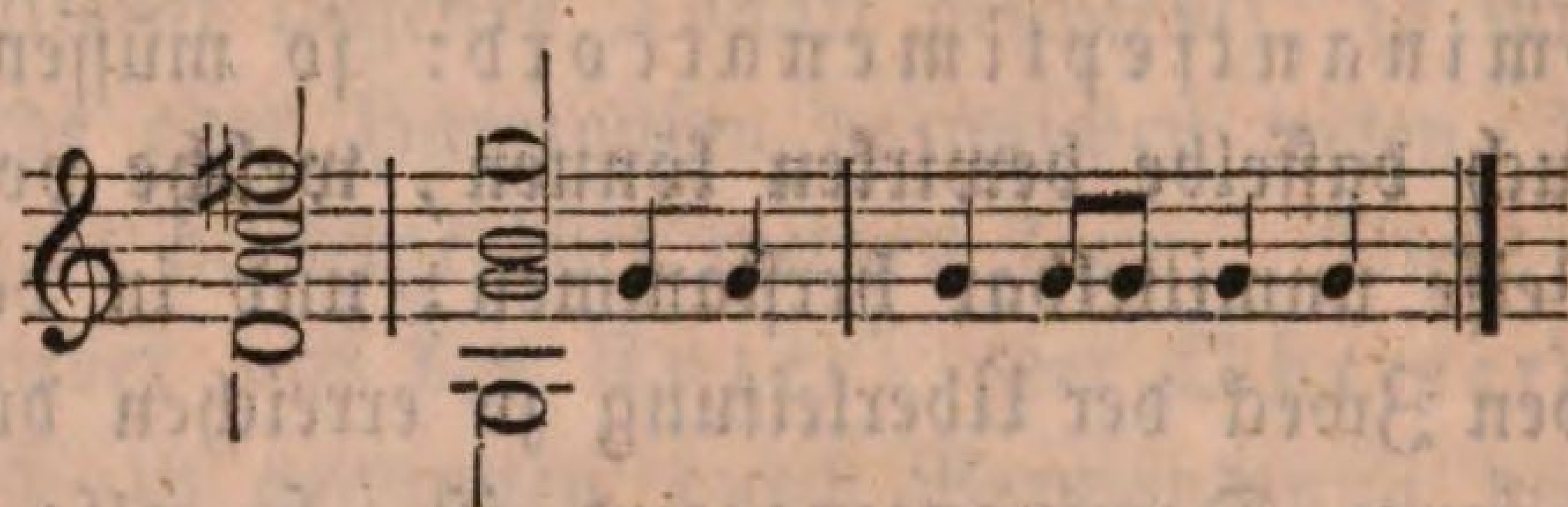
vielmehr sind auch noch folgende drei Arten von Modulationen, wenn auch weniger entscheidend, und seltener brauchbar, am rechten Orte doch immer noch von Wirkung und zulässig.

Die erste derselben ist die Ausweichung mittelst des Dreiklangs, wenn derselbe sich nämlich entschieden von der vorigen Tonart lossagt. Tritt z. B. in A-Moll, wie hier —

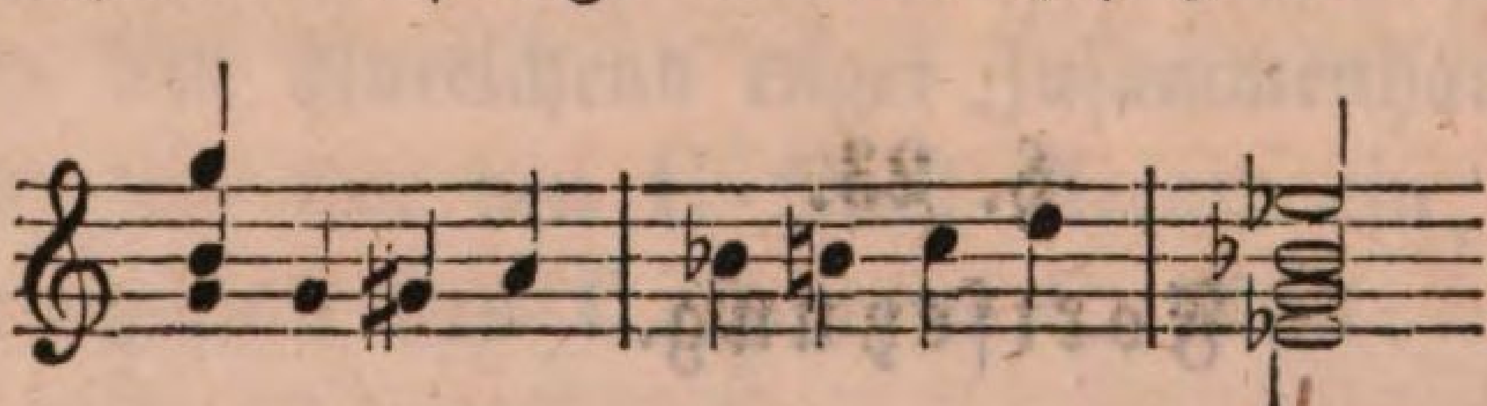


der Dreiklang von G ein, so zeigt uns das g sogleich den Austritt aus der bisherigen Tonart A-Moll an, und wir fühlen uns fast eben so sicher nach C-Dur gewiesen, wovon G die Dominante ist, als wäre der vollständige Dominantenaccord intonirt worden.

Die zweite dieser ausnahmsweisen Modulationsarten betrifft die an einen einzelnen Ton geknüpften Ausweichungen. Behalten wir, besonders nach förmlichem Schlusse, aus einem Accorde irgend einen Ton mit hinlänglicher Entschiedenheit bei, um den Stammaccord gleichsam vergessen zu machen, als:
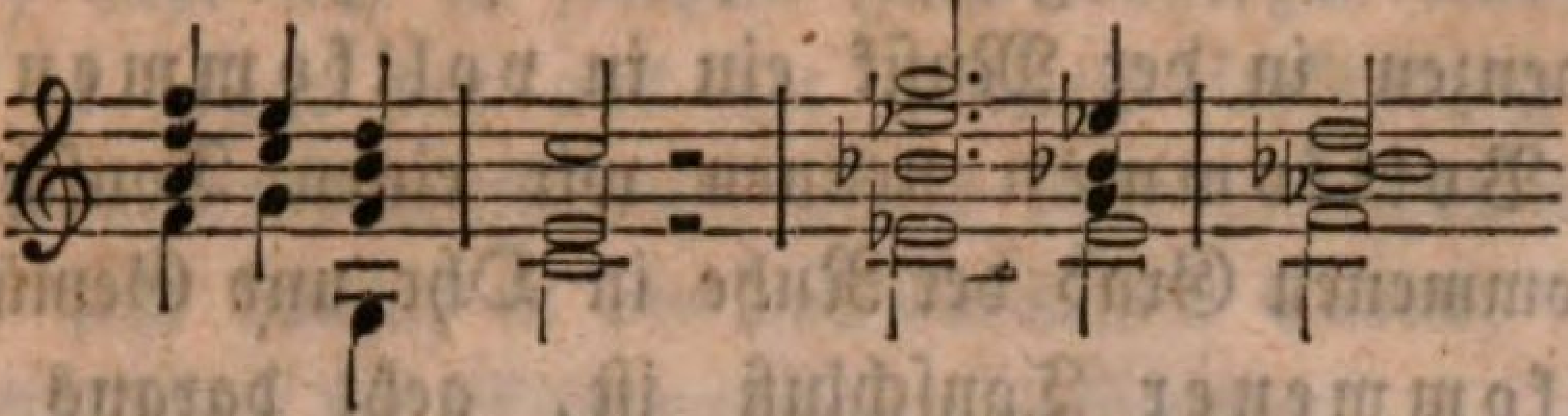


so kann dieser Ton ohne weitere Vermittelung sowohl als Grundton, Terz, Quinte, Septime, wie auch als None eines Dominantenaccords dienen und mithin sechs verschiedene Ausweichungen gestatten, je nachdem wir ihn als dieses oder jenes Intervall in dem modulirten Accorde gelten lassen. Auf eben solche Weise kann auch eine ganze harmonielose Reihe von Tönen in jede beliebige Tonart führen, wenn man annimmt, daß durch sie die frühere Tonart beseitigt worden ist, z. B.:

 u. s. w.

Übrigens erscheinen alle diese Anknüpfungen von Tonarten an Tonarten ziemlich lose, was aber noch mehr der Fall ist bei der letzten Gattung von selten vorkommenden Ausweichungsformen.

Zu dieser gehören die sogenannten supponirten Abweichungen, d. h. solche, welche nach einem periodischen Abschlusse einen neuen Satz

ohne allen besonderen Übergang in einer neuen Tonart beginnen, wie z. B.:


u. s. w.

Der rhythmisch feste Abschnitt und Wiedereintritt läßt uns den neuen Satz gleichsam als ein neues Tonstück erscheinen, und wir fühlen die neue Tonart so sicher, als beim Anfange des Tonstücks.

Damit hätten wir alle Wege der Ausweichung verfolgt, und wissen nicht allein, was Modulationen sind, worin ihre ganze Wesenheit besteht, sondern auch, wie, auf welche Weise sie gemacht werden. Indessen mag noch eine Bemerkung hier Platz finden.

Der Fortschritt des Dominantenaccords nebst seinem Anhange von übrigen modulationsfähigen Accorden braucht nach harmonischen Grundsätzen nicht allemal, wie ich bisher hier voraussetzte, in einen tonischen Dreiklang zu seiner Auflösung überzugehen, sondern diesem Dreiklange kann auch sogleich wieder eine Septime oder None zugefügt seyn, so daß er sofort auch als ein modulirender Dominantenaccord erscheint, und Modulation auf Modulation gleichsam in drängender Eile folgt, oder es kann sogar auch der auflösende tonische Dreiklang ganz übergangen werden, und der Dominantenaccord ohne Aufhalt einen andern Dominantenaccord ergreifen, für welche, die höchste Leidenschaftlichkeit voraussetzende Harmonieverbindungen aber ein psychischer Grund vorhanden seyn muß, wenn sie nicht falsch und ihres wenig rhythmischen Baues wegen verwerflich seyn sollen. Und hieher gehören endlich auch diejenigen Fortführungen des Dominantenaccords, deren Abweichung man sich nur durch die Annahme erklären kann, daß ein Mittelaccord übergangen und nur ein Theil der ursprünglichen Bewegungsweise beibehalten worden sei.
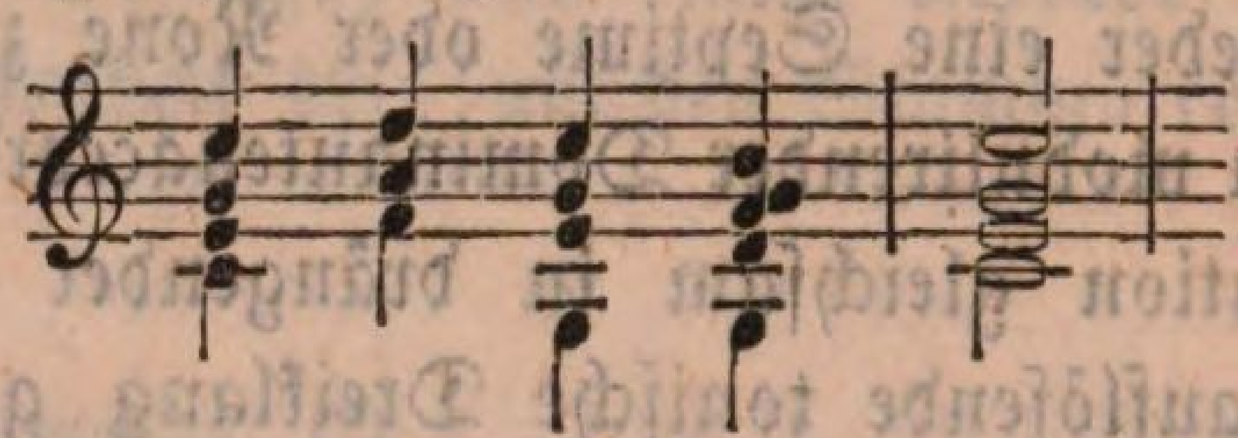
§. 24.

Von den Tonschlüssen oder Cadenzen.

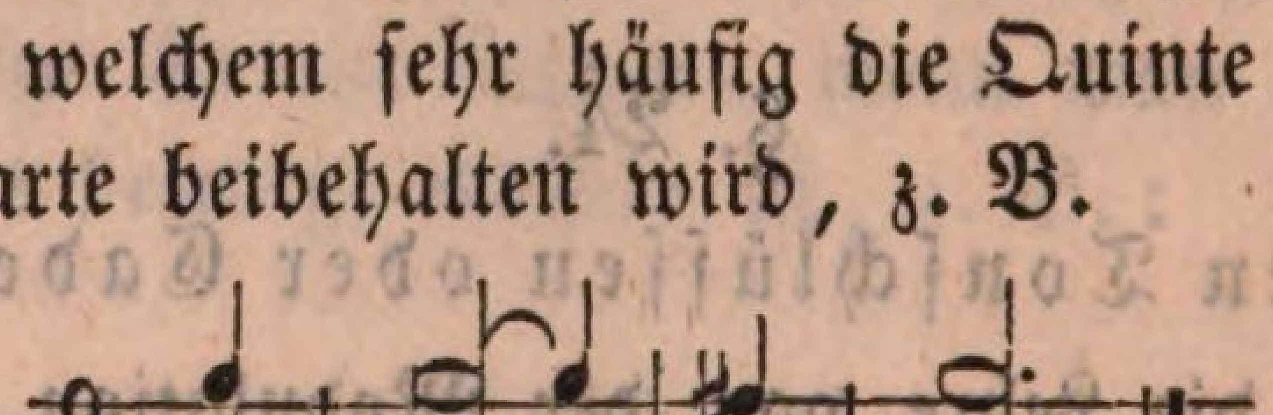
Unmittelbar an die Lehre von der Modulation an schließt sich die Lehre von den Cadenzen oder Tonschlüssen, denn Cadenz oder deutsch eigentlich Tonschluß und lateinisch Clausula ist ursprünglich nichts Anderes als die Form oder Art und Weise, wie am Ende einer Modulation und damit überhaupt am Ende eines Tonsatzes oder Tonstücks die, eine Harmonie bildenden Stimmen, fortschreiten, um dieses Ende, diesen Schluß auch als einen förmlichen Ruhepunkt dem Ohre und Gemüthe recht fühlbar und bemerklich zu machen.

Eine solche Schlußform oder Cadenz kann nun unter Umständen in mehr denn blos einer Gestalt geschehen; und so theilen wir einmal und überhaupt alle Cadenzen in der Musik ein in vollkommene und unvollkommene. Vollkommen nennen wir einen Tonschluß, wenn er auch einen vollkommenen Grad der Ruhe in Ohr und Gemüth bewirkt; was ein unvollkommener Tonschluß ist, geht daraus von selbst hervor.

Der vollkommene Tonschluß besteht, im Falle keine Modulation vorangegangen ist, aus der einfachen Folge von Dominantenaccord und Tonicadreiklang ohne irgend eine Umkehrung, und so daß bei letzterem die Octav immer in der Oberstimme enthalten ist; und ist eine Modulation vorausgegangen — aus dem Dreiklange auf der Subdominante, Dominante und Tonica, welchem erstern wir aber, zur Vermeidung der eintönigen Dreiklangsfolge die Sexte statt der Quinte, und dem zweiten die Quarte statt der Terz und die Sexte statt der Quinte zufügen, und dann erst den gewöhnlichen Dominantenaccord und hierauf den schließenden Tonicadreiklang folgen lassen, wie z. B. in C-Dur:



Nun kann aber der eine oder andere dieser Accorde aus der vollkommenen Cadenz auch ausgelassen werden, und dann entsteht eine sogenannte unregelmäßige oder unvollständige Cadenz, deren gewöhnliche Art ist, wenn der Sextenaccord auf der Subdominante übergangen wird. Weniger gewöhnlich ist eine solche unvollständige Cadenz, in welcher der Quartsextenaccord auf der Dominante ausgelassen wird. Kommt sie aber vor, so wird in dem Sextenaccorde über der Subdominante auch wohl statt der Octave die Quinte beibehalten, wodurch dann ein Quintsextenaccord entsteht, von welchem sehr häufig die Quinte im folgenden Accorde als vorhaltende Quarte beibehalten wird, z. B.



Bisweilen, und vornehmlich in Molltonarten, tritt an die Stelle des Sextenaccordes über der Subdominante auch wohl ein verminderter Septimenaccord, und zwar von dem Nonenaccord über der Dominante der folgenden Dominante, in welchem Falle dann gleichsam eine Modulation nach der Harmonie dieser eigentlichen Dominante der Tonart geschieht. Auch

die zweite Umkehrung jenes Nonenaccords, also der verminderte Quintsextenaccord, läßt sich in solchem Falle wohl zur Ausfüllung der Cadenz anwenden; ja sogar der aus der zweiten Umkehrung des gewöhnlichen Hauptseptimenaccords entstehende große oder vielmehr übermäßige Sextenaccord wird sehr häufig in der vollkommenen Cadenz an der Stelle des Sextenaccords über der Subdominante gefunden.

Übrigens können alle solche veränderte oder unregelmäßige Formen der Cadenz nur im Verlaufe eines Tonstücks vorkommen, und nicht etwa auch am letzten Schlusse desselben, außer es folgt dann noch eine vollkommen beruhigende Schlußformel darauf.

§. 25.

Fortsetzung.

Eine andere Geltung von unregelmäßigen Cadenzen begreift alle diejenigen Tonschlüsse in sich, welche in einer Tonart gemacht werden, die ganz verschieden ist von der, in welcher eben die Harmonie sich befindet. Es leuchtet ein, daß wir mit einer solchen Cadenz unmittelbar aus einer Tonart in die andere übertreten, ohne das eigentlich überführende Mittel der Modulation, und da ein solcher Übertritt, wie wir aus der Betrachtung der Modulation für sich her wissen, nur geschehen darf nach Maßgabe der harmonischen Verwandtschaft der Accorde, so läßt sich auch leicht abnehmen, welche die fremden Tonarten sind, in denen auf solche unregelmäßige Weise eine Cadenz statt finden und geschehen darf. Es sind:

1) die sogenannten parallelen Tonarten, d. h. solche, welche einerlei Vorzeichnung haben, was immer der Fall ist zwischen einer Dur- und einer Molltonart.

Demnach dürfen wir z. B., wenn wir in F-Moll sind, eine Cadenz machen unmittelbar in As-Dur oder umgekehrt, weil As-Dur und F-Moll parallele Tonarten sind; oder wenn wir in D-Moll uns befinden, eine Cadenz machen unmittelbar in F-Dur, u. s. w.

2) Sind es diejenigen Tonarten, deren Grundton eine große oder kleine Terz entfernt liegt von dem Grundtone derjenigen Tonart, in welcher die Harmonie sich eben befindet, denn die bei solcher Entfernung neben einander liegenden Tonarten sind stets nah verwandte.

Sind wir demnach z. B. in D-Moll, so können wir nicht allein in F-Dur, sondern auch in B-Dur eine Cadenz machen und umgekehrt; oder sind wir in As-Dur, so können wir auch eine Cadenz machen in C-Moll, und welche der Fälle sich mehr ergeben.
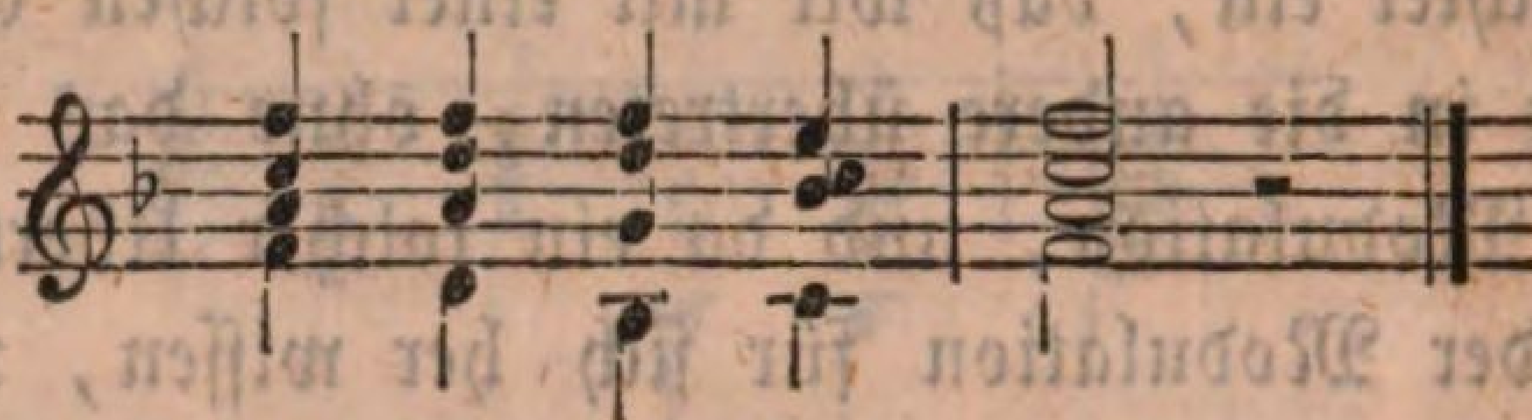
3) Endlich sind es diejenigen Tonarten, deren Grundton sich zu derjenigen Tonart, in welcher wir sind, verhält wie Dominante zu Tonica, oder umgekehrt,
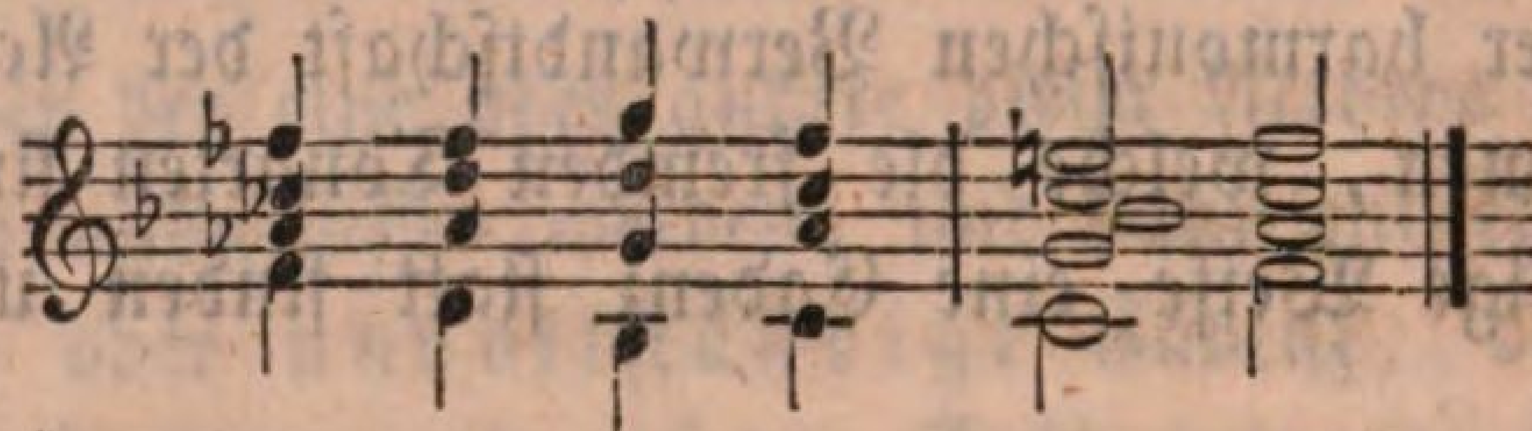
wornach, wenn die Harmonie sich z. B. befindet in D-Dur, auch eine Cadenz gemacht werden kann in A-Dur, und befindet die Harmonie sich in C-Moll, eine solche in G-Moll, denn G und C verhalten sich eben sowohl als Tonica und Dominante zu einander, wie D und A. u. s. w.

§. 26.

Fortsetzung.

Die dritte Gattung von unregelmäßigen Cadenzen endlich begreift alle solche Tonschlüsse in sich, in welchen vor dem Accorde auf der Subdominante noch derjenige harmonisch verwandte Dreiklang eingeschoben worden ist, dessen Grundton eine kleine oder große Terz unter der Tonica liegt, in deren Tonart die Cadenz geschieht oder geschehen soll, welche, mit einem Worte also, vollständig, eigentlich aus fünf statt wie bisher aus vier Accorden bestehen, als:

unvollständig: 

vollständig: 

Aus diesen beiden Beispielen ist zugleich auch ersichtlich, daß, wenn die Cadenz in einer Durtonart geschieht, jener eingeschobene Accord der parallele Molldreiklang auf der kleinen Unterterz, sobald sie aber in einer Molltonart geschieht, derselbe der Durdreiklang auf der großen Unterterz ist. In letzterem Falle, wo die Cadenz in einer Molltonart gemacht wird, kann die Sexte in dem Accorde über der Subdominante auch wohl eine kleine seyn, wodurch dann der Charakter des Mollgeschlechts auch noch mehr und deutlicher hervortritt. Indessen kommt dieser verminderte oder kleine Sextenaccord wegen der Herbheit seiner Dissonanz nur sehr selten vor. —

§. 27.

Fortsetzung.

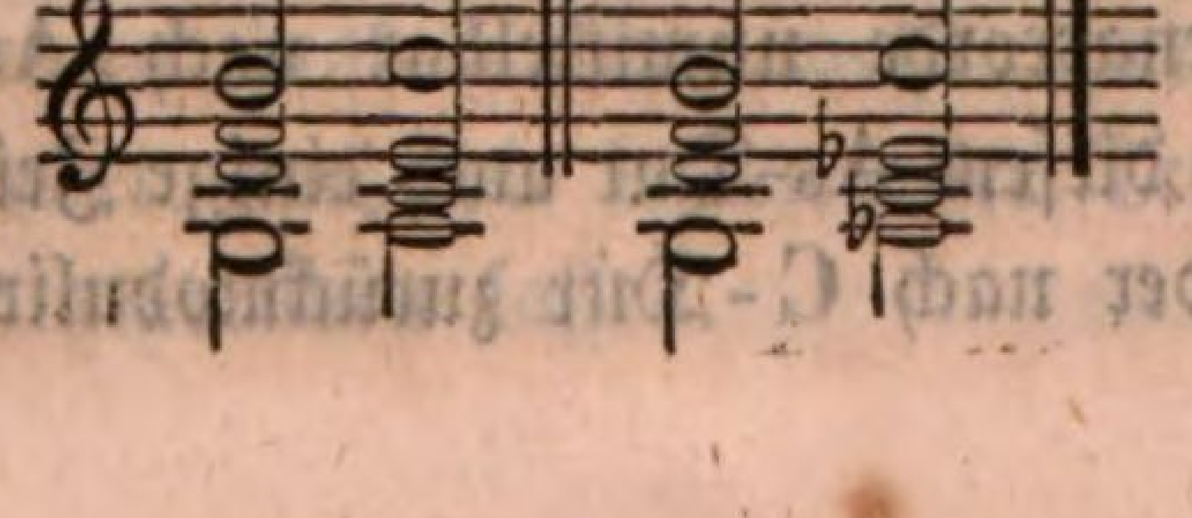
Wie übrigens nach allem Bisherigen die Cadenz sich gestalten mag, als eine unvollständige oder eine unregelmäßige, und in welcher Art sie geschieht, immer bleibt sie der Tonart getreu, aus deren Leiter die Töne

ihrer Accorde genommen wurden: mit ihrem ersten Accorde schon hören und wissen wir, in welcher Art der Schluß geschieht. Das Abweichende der letztgenannten beiden besondern Arten von Tonschlüssen von der ersten allgemeinen Grundform der Cadenz überhaupt ist nur rein formeller Natur, indem es nicht die Tonart selbst, sondern nur die Gestaltung der schließenden Accorde betrifft. Aber es kann die Tonart selbst auch betreffen, und dann nennen wir den Tonschluß einen Trugschluß, eine falsche Cadenz, italienisch Cadenza d'inganno, die wiederum auf verschiedene Art und Weise geschehen kann. Im Allgemeinen verstehen wir nämlich unter Trugschluß jede solche Cadenz, in welcher einmal die Accordenfolge eine ganz andere ist, als die allgemeine Regel über die Bildung der Cadenzen festsetzt und als unser Ohr auch erwartet, und in welcher dann am Schlusse auch der Dreiklang einer ganz anderen Tonart eintritt, als aus deren Leiter die Accorde oder Töne der Cadenz genommen wurden.

Natürlich sind die Trugschlüsse von blos erster Art nicht so empfindlich als die, bei welchen auch die zweite Bedingung statt findet, und nun fragt es sich, welche die Tonarten sind, deren Dreiklänge anstatt der erwarteten und eigentlich gesetzlichen am Schlusse auf den Septimenaccord einer Cadenz folgen dürfen und auf diese Weise einen sogenannten Trugschluß bilden können? — Als Antwort auf diese Frage können zunächst folgende zwei Hauptregeln dienen:

1) kann der Dominantenaccord in einer solchen Cadenz, statt zu dem eigentlichen Tonicadreiklange fortzuschreiten, auch zu demjenigen Dreiklange übergehen, dessen Grundton einen ganzen Ton über jener Dominante liegt, und dann
2) auch zu demjenigen Dreiklange, dessen Grundton einen halben Ton über der Dominante enthalten ist.

Hierbei ist jedoch zu merken, daß Beides, das Aufsteigen der Dominante im Trugschluß um einen ganzen oder halben Ton, mit gleichem Rechte nur geschehen kann in einer Durtonart; in einer Molltonart ist der Dominante in solchem Falle nur um einen halben Ton zu steigen möglich. Gesetzt wir hätten in C-Dur eine Cadenz zu machen und wollten einen Trugschluß bilden, so können wir spielen wie bei a und wie bei b des kommenden Notenbeispiels, Beides ist richtig —



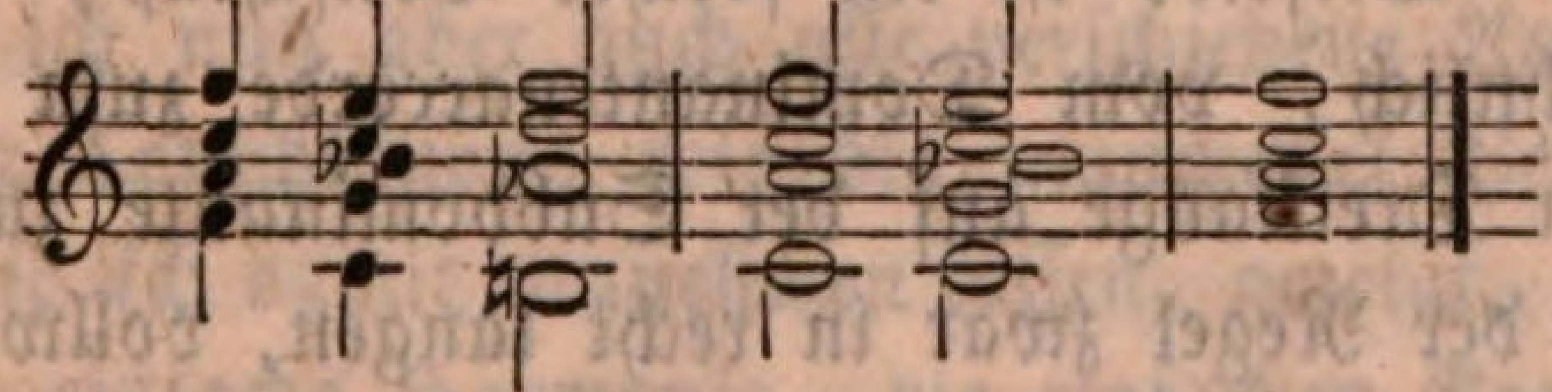
in C-Moll aber kann nur der Trugschluß unter b vorkommen. — Merkwürdig ist bei diesen Trugschlüssen auch, daß die wesentlichsten Intervalle des Dominantenaccordes, obschon ein ganz anderer als dessen eigentlicher Tonicadreiklang folgt, gleichwohl und unter allen Umständen ihr angestammtes Recht der Fortschreitung behaupten, welche Regel niemals aus den Augen verloren werden darf. Eben so behalten alle übrigen harmonischen Verbindungen und Regeln bei diesen Trugschlüssen ihre volle Gültigkeit, und es können so z. B. auch Vorhalte und dergleichen mehr noch bei dem trügerischen Accorde eingeführt werden.

Da nun aber der Hauptzweck des Trugschlusses, neben der Mannigfaltigkeit im Satze, vornämlich der der Überraschung in den Tonfolgen und so gewissermaßen eines ergreifenden Effekts ist, so bleibt die Praxis nicht bei jenen beiden Arten von Trugschlüssen oder falschen Cadenzen stehen, sondern nicht allein daß wir hie und da noch manche andere Tonarten und Dreiklänge auf den Dominantenaccord folgen hörten und sähen, — selbst dissonirende Accorde aller Art erlaubt man sich in einem Trugschlusse wohl statt des eigentlichen Tonicadreiklangs eintreten zu lassen, und die ganze Art und Weise der Bildung eines Trugschlusses in der gewöhnlichen und gemeinen Praxis erhält eine so große Mannigfaltigkeit, daß der verstorbene Reicha in Paris einmal nicht weniger als 129 verschiedene mögliche Trugschlüsse aufzählen konnte. Indessen bedient der reine und gute Satz sich ihrer doch überhaupt nur selten, und am gewöhnlichsten wenigstens nur der erst angeführten beiden hauptsächlichsten Arten, welche zu denjenigen Tonarten überführen, die noch die meiste Verwandtschaft mit dem übergangenen Tonicadreiklange besitzen.
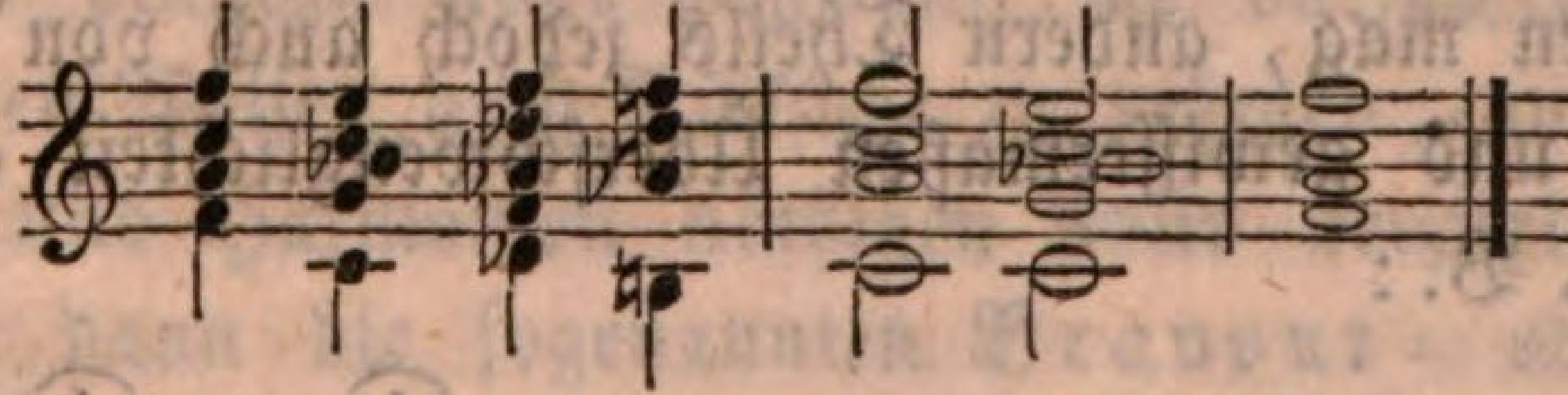
Daß an dem vollen Schlusse eines Tonstücks niemals, sondern nur im Verlaufe desselben ein Trugschluß vorkommt und vorkommen kann, versteht sich von selbst und geht schon aus seinem Zwecke hervor, der im vollkommensten Widerspruche stände mit der Idee eines vollständigen Schlusses eines ganzen Tonsatzes oder Tonwerks. Doch ist damit noch keineswegs gesagt, daß die Harmonie im Verlaufe eines Tonstücks nicht auch einige Zeit verweilen könnte in derjenigen Tonart, zu welcher man mittelst eines Trugschlusses gelangt: dies geht recht wohl an, und kommt eben sowohl vor, als wir augenblicklich auch wieder von einer solchen Tonart zu der eigentlichen Grundtonart, d. i. derjenigen, zu welcher der erste Hauptseptimenaccord eigentlich hätte führen müssen, zurückzukehren vermögen. Wenn wir daher z. B. in C-Dur durch einen Trugschluß nach dem Dominantenaccorde unmittelbar nach As-Dur übergehen, so können wir sowohl in diesem As-Dur auch einige Zeit verweilen, und dann nach und nach wieder nach C-Dur zurückmoduliren, als augenblicklich

auch wieder zu diesem zurückkehren. Soll letzteres geschehen, so muß nun aber, um eine völlige Vergegenwärtigung des so urplötzlich und auf eine so entschieden entgegengesetzte Weise verlassenen Charakters von C-Dur wieder zu bewirken, eine förmliche Cadenz in dieser Tonart folgen, und um die nöthige harmonische Verbindung zwischen den dazu gehörigen Accorden zu Stande zu bringen, wie dabei zugleich der Cadenz den Schein eines förmlichen Übergangs zu verleihen, in solch' unregelmäßiger Gestalt zwar, daß an die Stelle des Sextenaccords über der Subdominante der große Sexten- oder der verminderte Septimen-, auch verminderte Quintsextenaccord desjenigen Grundbasses tritt, welcher die Dominante von der folgenden Dominante der eigentlichen Haupttonart ist, über der zwar nicht der reine Dreiklang, sondern der Quartsextenaccord erscheint, aber die gleichwohl, da dieser Quartsextenaccord nicht durch eine Umkehrung, sondern — wie wir früher gesehen haben — durch freie Einführung der dissonirenden Quarte und Sexte entstand, den Schein einer Rückmodulation gleichsam verwirklicht. Beispiele hiefür anzuführen, ist wohl nicht nöthig, da die Sache durchaus an keiner Undeutlichkeit zu leiden scheint.

Endlich aber kann man auch, da es bei den falschen Cadenzen doch einmal hauptsächlich auf Überraschung und ein gewisses Irreleiten des Ohrs und Gefühls abgesehen ist, bei einem solchen Trugschlusse, von welchem unmittelbar wieder zu der Haupttonart zurückgekehrt werden soll, den Accord, welcher den Trugschluß ausmacht, selbst sogar übergehen und von dem Dominantseptimenaccorde geradezu zu demjenigen (großen Sexten-, verminderten Septimen- oder verminderten Quintsexten-) Accorde fortschreiten, mittelst welches wieder von der durch den Trugschluß erreichten Tonart zu der Haupttonart oder vielmehr erst zu dem Dominantenaccorde zurückgekehrt wird. So entstehen z. B. Cadenzen ähnlich dieser:



welche eigentlich hätte lauten sollen:
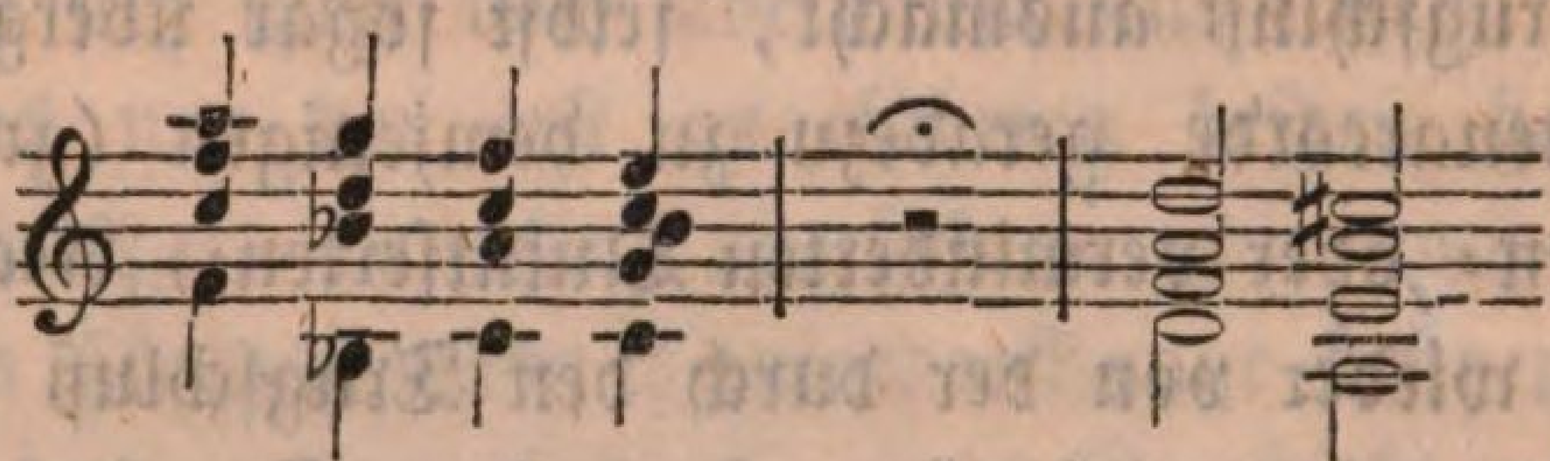


Der verminderte Septimenaccord in dem Beispiele konnte nun auch der verminderte Quintsextenaccord über A seyn. Einige Theoretiker nennen diese Art Trug-Cadenzen insbesondere wohl unregelmäßig falsche Cadenzen, die nun aber auch die letzten aller Trugschlüsse sind, welche sich mit gutem Rechte anwenden lassen.

§. 28.
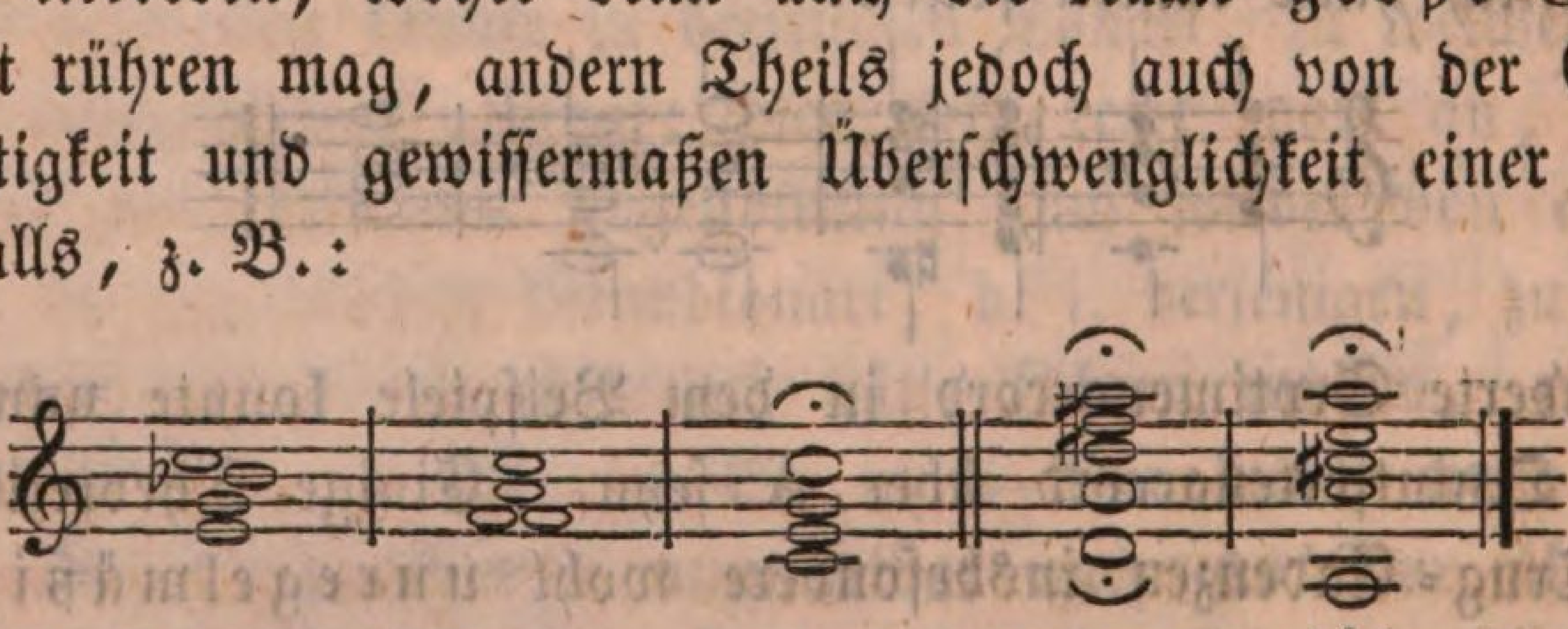
Fortsetzung.

Eine vierte Hauptclasse von Tonschlüssen ist hiernach die sogenannte verzögerte Cadenz. Es ist diese eine solche, deren Vollendung oder Hauptschluß durch mehrere zwischen dem Dominantseptimenaccorde und Tonicadreiklange eingeschobene verwandte Accorde aufgehalten oder in die Länge gezogen wird. Solches Einschieben von Accorden wird besonders dadurch möglich, daß man dem auf den Dominantenaccord folgenden Tonicadreiklange sofort eine neue Septime zufügt*), die dann eine fernere Folge nöthig macht, bis man damit aufhört und durch irgend eine Cadenz zum förmlichen Schlusse schreitet.

Als eine Nebengattung von Trug- oder falschen Cadenzen lassen sich auch die, aber eine fernere Hauptart von Tonschlüssen bildenden, sogenannten unterbrochenen Cadenzen ansehen, deren besondere Eigenthümlichkeit darin besteht, daß, nachdem der Dominantenaccord verklungen ist, ganz unerwarteter Weise, wo man den Tonicadreiklang zu hören verlangt und hofft, eine allgemeine und gewöhnlich zwar etwas länger dauernde Pause eintritt, nach welcher die Harmonie dann anfangen kann in welcher Tonart sie will, meistens indessen, und am schicklichsten auch, in einer solchen, welche mit derjenigen der vorher übersprungenen oder ausgelassenen Tonica harmonisch verwandt ist, wie z. B. hier:
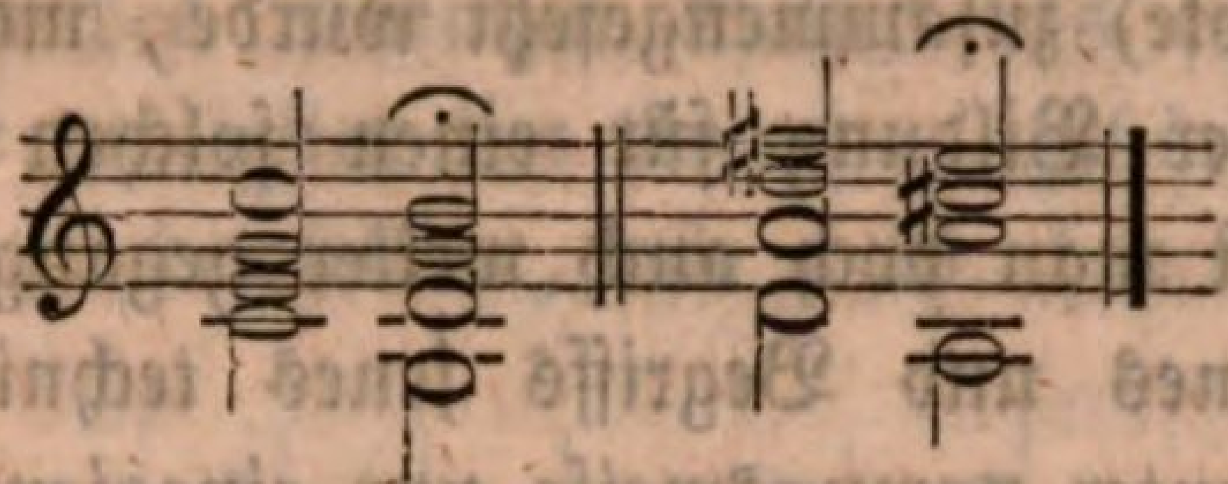


Auch die sogenannt große Cadenz bildet eine ganz eigene Gattung von Tonschlüssen. Dieselbe ist ein solcher Tonschluß, wo der Endschritt nicht, wie gewöhnlich, vom Dominantenaccorde zum Tonicadreiklange, sondern von dem Dreiklange auf der Subdominante zu dem der Tonica geschieht, und in der Regel zwar in recht langen, vollwichtigen und vollstimmigen Accorden, woher denn auch der Name große Cadenz eines Theils mit rühren mag, andern Theils jedoch auch von der Erhabenheit, Großmächtigkeit und gewissermaßen Überschwenglichkeit einer solchen Art des Tonfalls, z. B.:



*) Vergl. oben den §. 23.

Um jenes seines großartigen Charakters willen kommt dieser Tonschluß auch besonders häufig in Kirchentonwerken, am Schlusse von großen Chören, Fugen und dergleichen Musikstücken vor.

Viele Ähnlichkeit mit dieser letztern Schlußform hat endlich auch die sogenannte Halbcadenz oder der Tonschluß auf der Dominante, welcher der Tonicadreiklang vorausgeht:



Daß diese Art von Cadenz niemals als völliger Schluß dienen, sondern nur das Ende kleiner Absätze und Einschnitte, wie etwa das Kolon oder Semikolon in der Redeinterpunktion, bezeichnen kann, fühlt Jeder selbst, der nur einigermaßen gesundes Ohr und Sinn für harmonische Klänge hat. Ist sie gerade das Umgekehrte von derjenigen Art zu schließen, die zu einer völligen Beruhigung führt, so hat sie natürlich auch keine Bestimmtheit, und läßt immer noch Etwas zu erwarten übrig. Nur wo dieses sonach der Fall seyn soll, hat sie ihren Platz, und wird daher oft auch erst, wie die vorhergehende große Cadenz, nach einem wirklichen vollständigen oder unvollständigen Tonschlusse noch zugefügt, um gewissermaßen das Gefühl mit dem Bisherigen zwar auszusöhnen und zufrieden zu stellen, doch aber auch für etwas Kommendes noch rege und wach zu erhalten.

§. 29.

Fortsetzung.
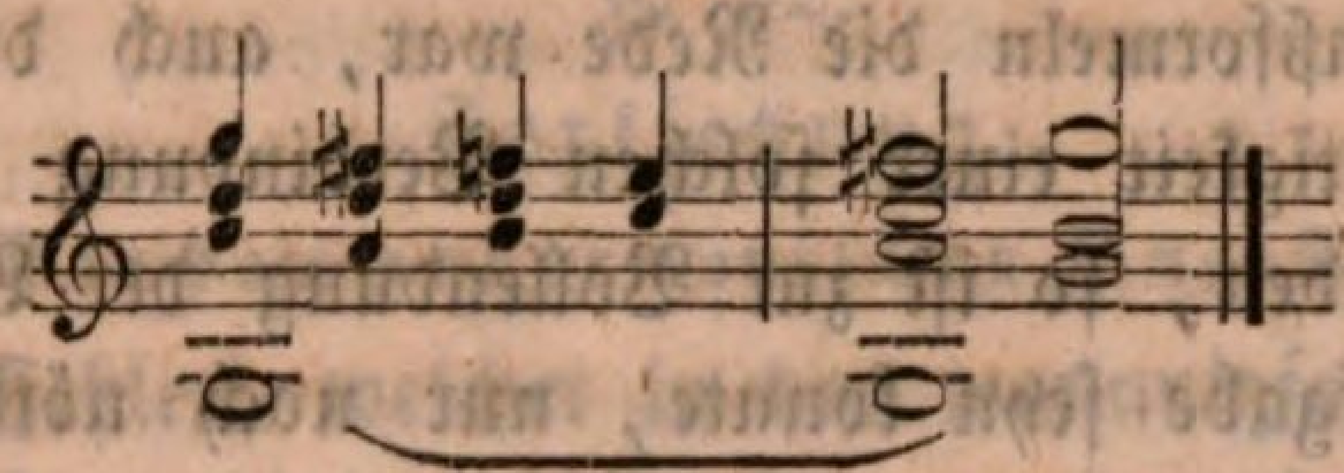
Damit habe ich nun aber auch alle verschiedene Arten und Gattungen von wirklichen Tonschlüssen, wie die mancherlei Veränderungen und Modificationen, die sich damit vornehmen lassen, gezeigt. Natürlich konnte ich dabei nur die einfache Harmonie, die einfachen Accorde in Betrachtung ziehen, und brauchte nicht auch auf die vielfachen und manchmal überaus kunstreichen Weisen auch Rücksicht zu nehmen, auf welche die einfachen Melodien und Harmonien nöthigen Falls verziert werden können, und aus welchen dann die sogenannten Bravour- oder verzierten Cadenzen entstehen, von denen im vierten Haupttheile dieses Buchs, bei Gelegenheit der Lehre vom verzierten Vortrage, schon genügend die Rede war. Indessen ist doch zur Vollständigkeit der ganzen Betrachtung und Untersuchung auch noch einer besondern Art von Schlußformel zu erwähnen, die weniger zwar die Natur einer eigentlichen Cadenz an

sich trägt, als vielmehr nur zur Verstärkung der Wirkung dieser beiträgt, und in der Kunstsprache gemeinhin Orgelpunkt genannt wird.

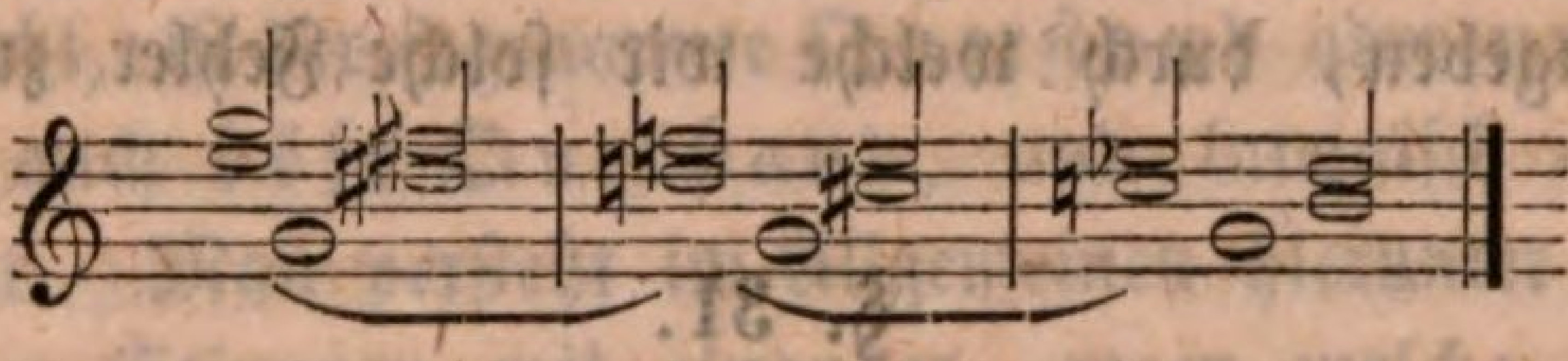
Zunächst und im Allgemeinen zwar denken wir bei dem Worte Orgelpunkt an einen zu mehreren Harmonien nach Orgelart, d. h. in einer dem Fortklingen der Orgel gemäßen Weise, beibehaltenen Grundton. Diese erste und allgemeinste Bedeutung des Wortes, das unzweifelhaft aus Orgel und Punkt (Note) zusammengesetzt wurde, mag auch vor Allem die Veranlassung zu seiner Bildung für einen solchen Fall gegeben haben. Allein mit der Zeit ist man doch auch weiter gegangen in der Bestimmung des eigentlichen Sinnes und Begriffs jenes technischen Kunstausdrucks, und will endlich darunter vorzugsweise nur eine jenem allgemeinen Sinne entsprechende — wie gesagt — Schlußformel kirchlicher Tonstücke verstanden wissen, d. h. also eine Stelle am Schlusse gewisser, und hauptsächlich zwar kirchlicher Tonstücke, wobei die oberen Stimmen eine Zeitlang sich zum Schlusse fortbewegen, während die Baßstimme schon längst den Schlußton, und ununterbrochen zwar, fort- und festhält, der nun seyn kann entweder Dominante oder Tonika. Am öftersten findet man solche Stellen in Orgelsätzen, weil die Orgel am meisten sich zu einem gebundenen Spiele eignet, das diese Harmonien, die den Orgelpunkt bilden, stets voraussetzen und hauptsächlich zwar in Fugen, wo sie den Hauptschluß oder das Ausruhen der streitenden Stimmen vorbereiten, aber auch am Schlusse eines vollendeten Choralgesanges u. s. w. In beiden Fällen kann denn auch der aushaltende Baßton Dominante und Tonica zugleich seyn, d. h. in unmittelbarer Folge auf einander, indem diese, die Tonica, nachdem jene, die Dominante, unter mehreren an einander gebundenen Accorden forttönte, ebenfalls auch noch einige Zeit liegen bleibt und eine solche Accordenreihe über sich bauen läßt. Um dieses Aushaltens des Basses willen nennt man den Orgelpunkt, oder vielmehr die darunter verstandenen Sätze, und wegen ihres schließenden Charakters und Zweckes, auch wohl aushaltende Cadenz.

Darnach nun wird von den in den Oberstimmen liegenden Harmonien solcher aushaltenden Cadenzen oder den, den liegen bleibenden Baßton begleitenden verschiedenen Accorden, vor allen Dingen erfordert, daß sie zu jenem Grundtone auch passen, in irgend einer näheren Beziehung zu demselben stehen. Dabei kann es nun freilich vorkommen, daß in der Oberstimme, bald da bald dort, das eigentlich dissonirende Ende der Dissonanzen ganz unvorbereitet eintritt, oder daß die Vorbereitung dem consonirenden liegen bleibenden Basse überlassen werden muß; allein das ist hier schon um des durchgehends gebundenen Spiels willen und weil die ganze Harmonienmasse über dem einen Grundtone doch nur als

eine einzige Harmonie gewissermaßen angesehen werden muß, kein sonderlicher Fehler, wenn man nur verhütet, daß die Dissonanzen ohne alle Beziehung zu dem Grundtone gleichsam auf einander gethürmt werden, woraus leicht grobe Harmoniefehler entstehen können. Daher giebt man meistens die allgemeine Regel, daß im Orgelpunkte die Oberstimmen unter sich eine reguläre Folge von gewöhnlichen Accorden enthalten müssen, die auch beim Abscheiden des ruhenden Basses als selbstständig erscheinen. Keiner, oder doch die wenigsten der Accorde, gehören an sich zum Basse und alle klingen doch zu demselben, wie z. B. hier:



Übrigens dürfen in einem solchen Orgelpunkte auch recht wohl durchgehende und Hülfs-Noten vorkommen, wie z. B. gleich dieser Satz beweist:



nur dürfen dergleichen nicht in einer zu grellen Disharmonie zu dem Basse stehen, was den Orgelpunkt wenigstens am vollkommenen Schlusse eines Tonstücks nicht vortheilhaft wirken läßt.

Am passendsten ist in ihm immer die Abwechslung des Undecimenaccords mit dem Hauptseptimen- und Quartsexten-Accorde, wie denn überhaupt, genau angeschaut, der Undecimen- und Terzdecimen-Accord hauptsächlich auch die Möglichkeit der Gestaltung eines Orgelpunkts herbeiführen, der liegen bleibende Grundton mag Tonica oder Dominante seyn, denn rufen wir uns nochmals die ganze Gestalt und Entstehungsweise der Accorde ins Gedächtniß zurück, so erhalten wir beide dadurch, daß ein Dominanten-Accord mit der Tonica im Basse begleitet wird, und sind der Accord auf der Tonica, Subdominante und Dominante die nun wesentlichsten Punkte einer Tonart und deren Harmonie, so werden und müssen diese Accorde hauptsächlich auch den Inhalt eines Orgelpunkts ausmachen, zudem da wir sowohl den Accord auf der Subdominante, als den auf der Dominante mit der Tonica begleiten können, und jene Accorde also von Hause aus in einer sehr engen Beziehung zu dieser stehen, die demnach ruhig unter ihnen liegen bleiben kann, was die mitgetheilten paar kleinen Beispiele auch deutlich beweisen.

§. 30.

Die Lehre vom reinen Satze oder von der Verbindung der Accorde.

So bleibt, zur Vollständigkeit der Darstellung, da wir nunmehr alle Accorde und ihre Behandlung ziemlich genau kennen gelernt haben, nur noch übrig, auch über ihre Verbindung zu einem vollständigen harmonischen Satz Einiges beizubringen, was man gewöhnlich die Lehre vom reinen Satze nennt, und da in dieser Beziehung auch in den bisherigen und namentlich letzten Paragraphen, wo von der Modulation und den mancherlei Schlußformeln die Rede war, auch die Grundprinzipien, auf welche die Richtigkeit einer solchen Verbindung zunächst sich stützt, schon angegeben wurden, so ist zur Vollendung der Lehre, so weit dieselbe hier meine Aufgabe seyn konnte, nur noch nöthig, auf die mancherlei Fehler auch aufmerksam zu machen, welche ungeachtet der Befolgung der bisher darüber gegebenen Regeln dennoch entstehen können in der harmonischen Tonverbindung, wie dann zugleich und endlich auch die Mittel anzugeben, durch welche wir solche Fehler zu vermeiden im Stande sind.

§. 31.

Fortsetzung.

a) Von der Stimmführung.

Der erste dieser Fehler geschieht leicht in der melodischen Zusammenstellung der Intervalle oder in dem, was man technisch gewöhnlich die Stimmführung in der Harmonie nennt. Eine allgemeine Regel sagt hier, daß alle widrige und unnatürliche, d. h. von einem Sänger schwer zu treffende Fortschreitungen und Intervallenschritte überhaupt im sogenannten reinen Satze größtentheils sowohl in aufwärts als in abwärts steigender Bewegung zu vermeiden sind. Zu solchen verbotenen unmelodischen Fortschreitungen gehört zunächst und vor allen der Sprung einer Stimme in die übermäßige Secunde; dann in die verminderte Terz; in die übermäßige Quarte; in die übermäßige Quinte; in die verminderte und übermäßige Sexte; auch in die große Septime und in die verminderte und übermäßige Octav. In den Außenstimmen allenfalls, also im Sopran und Baß und auch in letzterem nicht einmal gern, erlaubt man in der sogenannten freien Schreibart oder im freien Style, etwa um eines gewissen zierlicheren oder lieber pikanteren Gesanges willen, die Fortschreitung in die übermäßige Secunde, verminderte Terz, übermäßige Quarte u. s. w., niemals aber in den Mittelstimmen, die zudem von einem Sänger noch weit schwerer zu treffen

sind, als die Außenstimmen. Indeß wollen einige Tonlehrer und nicht ohne Grund auch hier, in den Außenstimmen, solche Fortschreitungen nur dem einsichtsvollern Componisten überlassen. Im Übrigen sind natürlich, was die Fortschreitung an und für sich anbelangt, außer den hier genannten, alle mögliche Intervallensprünge der einzelnen Stimmen einer Harmonie in ihrer Fortbewegung erlaubt, so gerathen es ist, dabei stets den kleinern Schritt dem größeren und weiteren, wenigstens in den Mittelstimmen, vorzuziehen.

§. 32.

Fortsetzung.

b) Von dem unharmonischen Querstande.

Der zweite Fehler, welcher in den mannnigfachen Tonverbindungen begangen werden kann, aber nicht begangen werden darf, und welcher ungeachtet seiner mehr harmonischen Natur jenem ersten in der melodischen Zusammenstellung der Intervalle doch am nächsten kommt, theilweise auch daraus hervorgeht, ist der sogenannte Querstand oder unharmonische Querstand, auch böse Querstand, und lateinisch relatio non harmonica genannt. Man versteht im Allgemeinen hierunter eine solche Fortschreitung zweier Stimmen mit einander, gegen welche an und für sich zwar, einzeln genommen, nichts zu erinnern ist, die mit einander verbunden jedoch, d. h. in ihrer unmittelbaren Folge auf einander, eine sehr unangenehme Wirkung der Harmonie hervorbringen, weil dabei in jeder Stimme eine andere Tonart zum Grunde liegt. Deutlicher und bestimmter ist wohl noch diejenige Erklärung, nach welcher ein unharmonischer Querstand sogleich daran erkannt wird, daß in zwei consonirenden Accorden zwei unter sich dissonirende Töne dermaßen auf einander folgen, daß der eine Ton in der einen, der andere aber in einer anderen Stimme befindlich ist, jeder von beiden aber in seinem Accorde als Consonanz erscheint, und dann, daß der eine von beiden ein unterhalber, der andere aber ein oberhalber Ton ist, d. h. wenn man den einen von beiden Tönen entweder um einen halben Ton erhöhen oder erniedrigen würde, sie beide gegen einander keine Dissonanz mehr, sondern eine Consonanz ausmachten, weshalb die Alten ein solches Verhältniß der Harmonie auch mi contra fa nannten. Nun dissonirt aber nicht jedes solches mi contra fa, und auch nicht jedes, welches dissonirt, bildet deshalb schon einen Querstand. Nur die verminderten und übermäßigen, mit einem Worte die alterirten Intervalle, wenn sie auf jene Weise neben einander gestellt werden, haben jedesmal einen unharmonischen Querstand zur Folge. Ursprünglich nahm man an, daß nur die alterirten vollkommenen Con-

sonanzen Querstände bilden könnten, also die verminderte oder übermäßige Quinte und Octave und deren Umkehrung (Quarte und Prime); nachgehends sind aber auch die alterirten unvollkommenen Consonanzen noch dazu gerechnet worden, nämlich die verminderte und übermäßige Terz und Sexte, und die alterirten Dissonanzen, nämlich die verminderte Septime und übermäßige Secunde. Bei allen diesen Intervallen bleibt aber jene erste Regel immer fest stehen, daß Querstände sich stets nur in zwei unmittelbar auf einander folgenden consonirenden Accorden befinden, welche in zwei verschiedenen Stimmen Töne enthalten, die gegen einander betrachtet alterirte vollkommene Consonanzen bilden. Und sie gelten ohne Unterschied von der Rechten zur Linken und von der Linken zur Rechten.
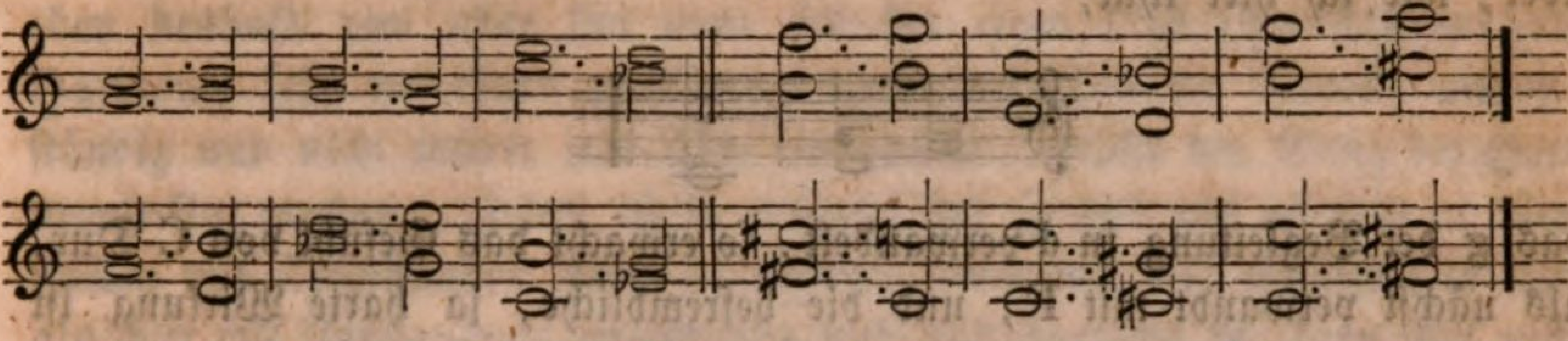
Da nun aber angenommen wird, daß das Ohr die Dissonanz des schiefen Intervalls fast wie im Zusammenhange vernimmt, und der Querstand also nur in der unmittelbaren Folge zweier Accorde liegt, so hört natürlich derselbe sogleich auf, wenn ein Mittelaccord dazwischen tritt, der — was sich von selbst versteht, wenn er zum Zwecke führen soll — aber auch ein von jenen beiden verschiedener seyn muß, damit die Harmonie wirklich verändert wird; und da ferner ein Querstand nur zwischen zwei consonirenden Accorden statt hat, so ist er natürlich nicht vorhanden, wenn die Töne des Intervalls, die ihn bilden könnten, als Dissonanzen in ihren Accorden erscheinen. Wichtig ist auch noch die Forderung, daß, müssen die Töne eines Querstandes ein jeder in seinem Accorde consoniren, sie beide auch zur Harmonie gehören, wesentliche Harmonietöne sind, und nicht zur Harmonie gehörende Töne, als Durchgänge, Hülfs- und dergleichen bloße Verzierungstöne, niemals einen bloßen Querstand bilden können. Und endlich, weil die Accorde, unter denen Querstände statt haben können, Consonanzen seyn müssen, so werden sich alle möglichen Querstände auch nur in einer Folge von Terzen und Sexten oder von diesen zu Quinten und Octaven und umgekehrt befinden oder bilden können — ein Schluß aus der obigen Definition des Begriffs und Wesens eines Querstandes, welcher es uns nun auch möglich macht, ganz bestimmte und überall gültige Regeln für denselben und seine Vermeidung aufzustellen.

§. 33.

Fortsetzung.
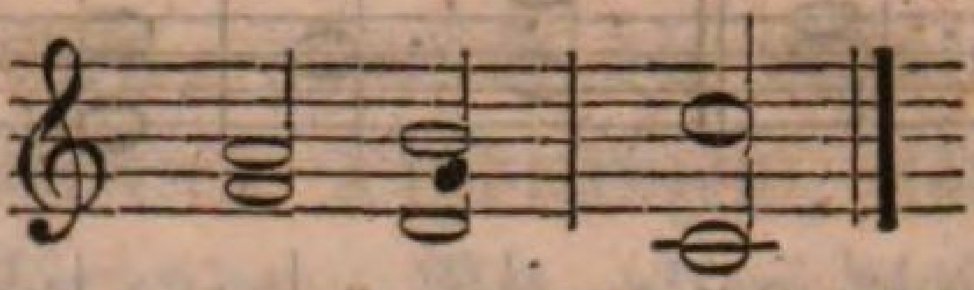
Wie ich so eben sagte, entstehen solche Querstände vorzüglich alsdann, wenn zwei Stimmen terzen- oder sextenweise oder auch von Terzen zu Sexten, oder auch von einen von beiden zu Quinten und Octaven, oder überhaupt in consonirenden Intervallen mit einander fortschreiten:

ich will nun hier einige Beispiele mittheilen von solchen Fortschreitungen, die sogleich die Sache klar machen —



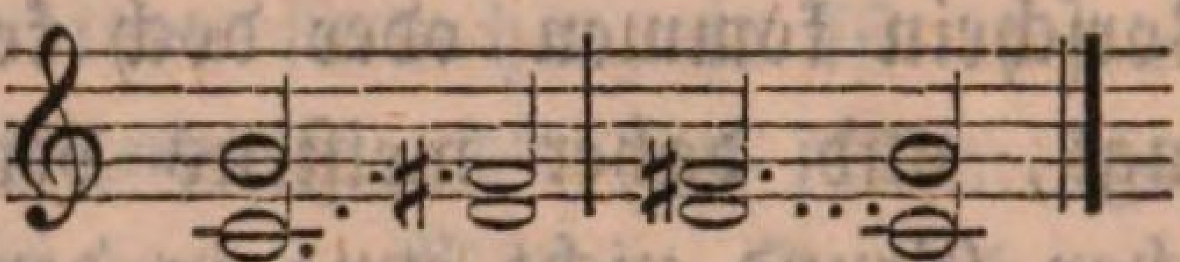
Man sieht, jeder einzelne Accord bildet für sich eine Consonanz, aber die beiden Töne, die in den beiden verschiedenen Stimmen sich einander gegenüber stehen, wie die Punkte zwischen den Accorden deutlich zeigen, sind, gegen einander betrachtet, Dissonanzen (denn jede alterirte Consonanz ist eine Dissonanz), und solche Dissonanzen zwar, die augenblicklich zu Consonanzen werden würden, wenn wir nur den einen von den beiden Tönen um einen halben Ton erhöhten oder erniedrigten. Und solche Gegenüberstellungen oder Folgen von Harmonien oder Accorden sind nun Querstände, welche von jeher schon im reinen, guten Satze als verboten galten. Daß eine solche Folge von Accorden aber, durch welche dergleichen Querstände zum Vorschein kommen oder doch kommen können, keine gute Wirkung hervorbringt, und daher meistens vermieden werden muß, hat seinen ganz natürlichen Grund nicht etwa in dem Intervalle oder der Dissonanz der Querstände, welche an und für sich wohl zu ertragen wäre, sondern in dem Wesen der Harmonie. Eine gute harmonische Folge nämlich, ganz abgesehen noch von der Stimmführung, beruht — wie wir früher schon erfuhren — durchaus auf der Verwandtschaft der Accorde und auf deren deutlichen Bezeichnung durch die wesentlichsten, zu ihrer Harmonie gehörigen Töne. Diese Verwandtschaft ist ein Naturgesetz, welches man nicht so leicht ungestraft übertritt, da das unverdorbene Gehör so streng als sicher richtet. Gewaltsame harmonische Schritte, wie sie bei jenen Querständen fast immer statt haben, sind nur dann gerechtfertigt, wenn sich zwischen zwei nicht verwandten Accorden entweder ein farbloser Accord stellt (wie die meisten der Vorbereitung bedürftigen diatonischen Septimen) und so den Widerstreit gleichsam neutralisirt, oder wenn ein chromatischer Accord (ein alterirtes Intervall) durch übertäubenden Reiz das an sich nicht Verträgliche beschwichtigt, oder endlich wenn durch Täuschung eine unerwartete Wendung entsteht, welche das Ohr hinterher als regelmäßig erkennen muß. Alle diese Fälle lassen sich bei Beurtheilung der Succession und Querstände anwenden, um ihre Wirkung mit Sicherheit zu erklären. Bei der im ersten der vorigen Beispiele enthaltenen Folge von zwei großen Terzen z. B. liegt das Befremdliche der Wirkung darin,

daß man zwei verschiedene Tonleitern oder Tonarten zu hören glaubt, die nicht in naher und rechter Verwandtschaft zu einander stehen. Wird nun aber, wie ich hier thue,



das g der Begleitung in d verwandelt, so erwacht das Gefühl von C-Dur, als nächst verwandt mit F, und die befremdliche, ja harte Wirkung ist aufgehoben. Wie consequent aber das musikalische Gehör urtheilt, kann man daraus ersehen, daß, wenn der C-Accord schon vorausgegangen ist, der Querstand in seiner ersten Form sogar verbleiben kann und das scharfe h nur als Leitton empfunden wird.

Und hier zeigt sich auch sogleich die Ursache, warum der strenge Styl gestattet, zwei große Terzen in die Cadenz zu setzen, denn das Gefühl der Tonleiter oder Tonart ist in solchem Falle vorhanden. Noch deutlicher tritt die ausschließliche Wirkung der harmonischen Verwandtschaft in dem folgenden Querstande der übermäßigen Quarte hervor, wenn man sie in verschiedener Bewegung hört:



In aufsteigender Bewegung vernimmt das Gehör keinen Querstand; es ist der natürliche Gang von C- nach G-Dur; im Absteigen hingegen ist die Folge sehr befremdend, ja unangenehm. Betrachtet man die Terz d-fis als dem Grundaccorde von D-Dur entnommen, so kann der nichtverwandte Dreiklang von C-Dur nicht folgen; soll er zu G-Dur gehören, so erreicht man immer den Mittelaccord; ist aber der Accord von G-Dur schon vorausgegangen, so ist die Folge aus erschöpften Gründen gerechtfertigt, obgleich man sonst auf den Dreiklang der Dominante nicht gern den der Subdominante oder vierten Leiterstufe folgen läßt, eben weil so leicht das Gefühl entfernter Verwandtschaft dabei erregt wird. Bei einer Folge von Sexten kann man aber nicht sagen, daß gleichsam zwei verschiedene Tonleitern oder Tonarten gehört werden, sondern blos etwas nicht Zusammenhängendes, etwas Unpassendes, Undeutliches, wovon man sich keine Rechenschaft abzulegen vermag, obgleich der Querstand an sich eine wirklich unharmonische Relation ist. Im Sextenaccorde ist das Charakteristische mehr oder weniger verwischt; eine darauf gegründete Harmonie kann bisweilen wohl das Edle und Ernste sehr gut ausdrücken, allein in einem Satze vorherrschend angewendet, wird sie dumpf, eintönig, und läßt sich zu allem Unfuge gebrauchen.

Bei regelmäßiger und vollständiger Fortschreitung der Harmonien und Stimmen also sind für das Ohr keine Querstände vorhanden, eben deshalb nun aber hat man sich bei einer blos zweistimmigen Harmonie sehr vor ihnen zu hüten, denn hier sind die Accorde unvollständig und nicht immer jene Töne vorhanden, welche den Gang der Harmonie klar machen. Indeß ist zu rathen, sich so viel als möglich in allen Fällen vor Querständen sicher zu stellen, denn wo das Erlaubte so sehr als hier mit Unerlaubtem untermischt und nah begränzt ist, kann nur auch durch Entsagung des Ersteren eine völlige Bürgschaft vor Letzterem gegeben werden.
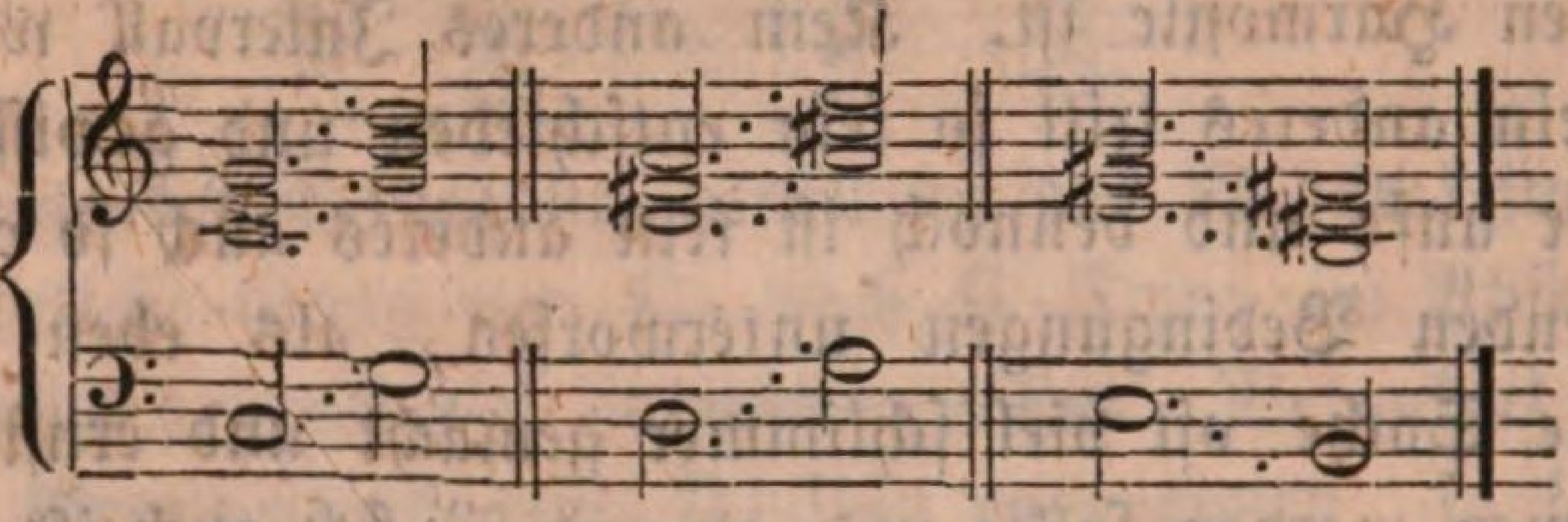
§. 34.

Fortsetzung.
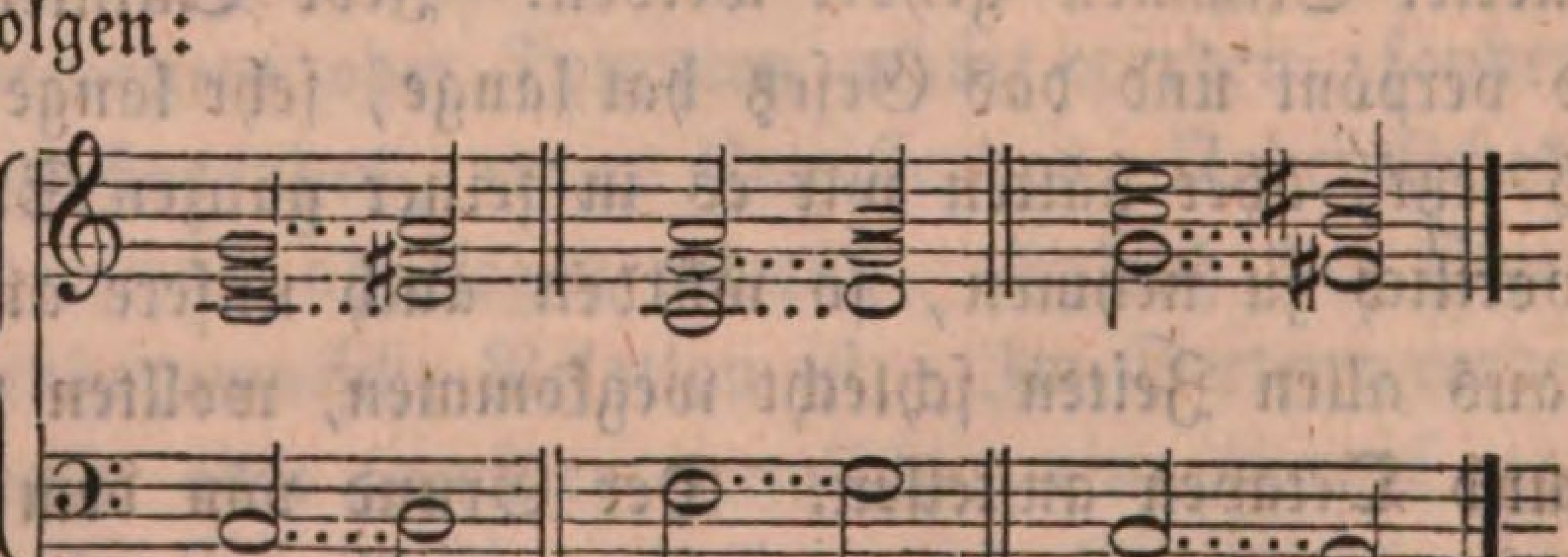
c) Von der Quinten- und Octavenfolge.

Ein dritter großer Fehler in der Harmonie, von welchem hier zuletzt auch noch die Rede seyn muß, ist die sogenannte Quinten- und Octavenfolge. Sehen wir zurück auf die bei früheren Betrachtungen gemachten Erfahrungen, so bedarf es gar keines besonderen Beweises, daß die Quinte nächst der Prime und Octave das wichtigste Intervall in der ganzen musikalischen Harmonie ist. Kein anderes Intervall wird so oft gebraucht und kein anderes tritt so sehr entschieden und gewissermaßen herrschend in dieser auf; und dennoch ist kein anderes auch so vielen und großen beschränkenden Bedingungen unterworfen, als eben diese Quinte. Doch wird die Sache oft viel schlimmer gemacht und ernster genommen, als sie genommen werden sollte und an und für sich auch ist. Eine Quinten- und Octavenfolge besteht darin, daß zwei Stimmen gleichmäßig in Quinten oder Octaven mit einander fortschreiten. Eine solche Folge, hat man nun schon von Alters her hundert und wieder hundertmal behauptet, sei dem gesunden Gehöre unausstehlich und die Theorie setzte daher als allgemeine Regel fest, zwei reine Quinten, wie zwei reine Octaven dürfen nicht unmittelbar auf einander in gerader Bewegung in einerlei Stimmen gehört werden. Jede Quinten- und Octavenfolge ward verpönt und das Gesetz hat lange, sehr lange gegolten, und gilt auch noch jetzt, aber hätten wir es in seiner ganzen Strenge, so wie es dasteht, wörtlich zu nehmen, so würden auch unsere anerkannt besten Componisten aus allen Zeiten schlecht wegkommen, wollten wir eine Jagd auf Quinten und Octaven anstellen. Der Grund von dem Verbote jener Folge liegt eben darin, wo wir den für das Verbot der Querstände zu suchen hatten, in der Aneinanderreihung zweier nicht mit einander verwandter Accorde. Durch kein Intervall nämlich wird so bestimmt und klar

die Art und der Charakter einer Harmonie, ihr inneres wie äußeres Verhältniß, ausgesprochen und angekündigt, als durch die Quinte und Octave; folgen nun zwei Quinten oder Octaven, oder auch Quinten und Octaven, auf einander, die uns zwei Dreiklänge oder überhaupt Accorde zu hören geben, welche nicht in irgend einer harmonischen Verwandtschaft zu einander stehen, so ist eine solche Folge unbedingt falsch, weil sie ohne Vermittlung uns gleichsam gewaltsam aus einer Tonart in eine andere und zwar fremde hin= und herüberreißt, und muß vermieden werden; stehen die Accorde aber, die sich durch die auf einander folgenden Quinten und Octaven ankündigen, in irgend einem Verwandtschaftsverhältnisse zu einander, so ist die Folge auch erlaubt, und bedarf keiner besondern Vermittlung, da hier eine Gleichartigkeit in der Wirkung statt findet. Worin die Verwandtschaft zweier Accorde unter einander besteht, wissen wir, und so können wir, diesen Satz festgehalten, auch niemals irren in der Beurtheilung von falschen und erlaubten Quinten= und Octavenfolgen (oder Parallelen). Solche Folgen oder Parallelen entstehen also zunächst, wenn die Quinten und Octaven in der Harmonie um eben so viele Stufen steigen oder fallen, als der Baß selbst. Das ist z. B. der Fall in folgenden Dreiklängen:



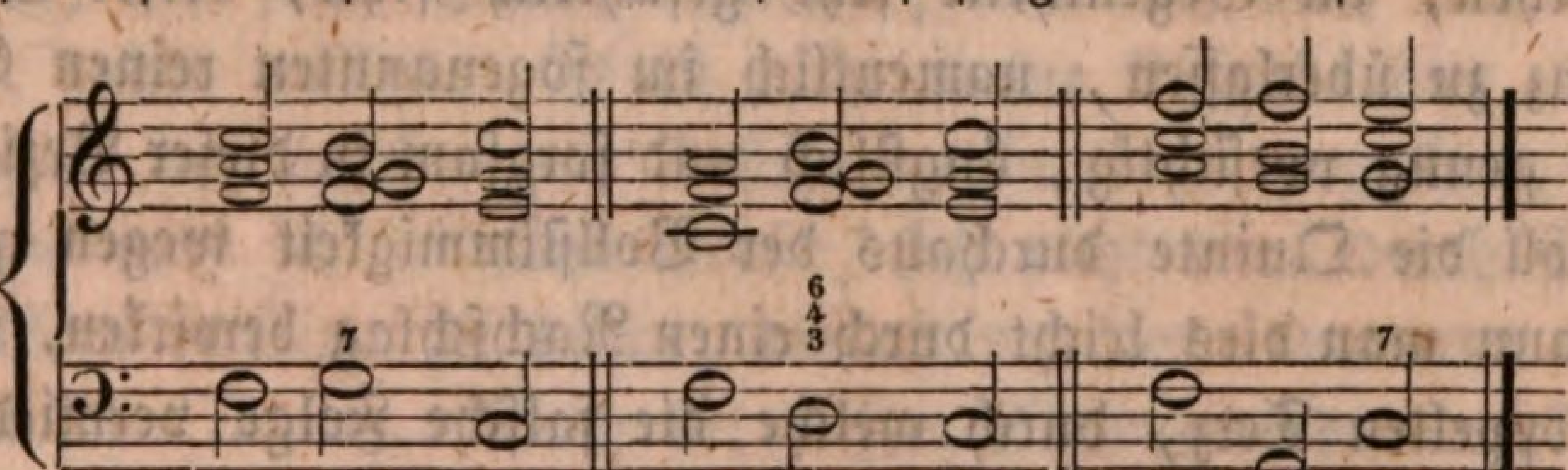
wo ein und dieselben Stimmen (Sopran und Tenor) gleichmäßig mit dem Basse in Octaven und Quinten fortschreiten. Gleichwohl kann man eigentlich nicht sagen, daß in diesen Accorden eine falsche Quinten= und Octavenfolge statt findet, da die Accorde, von denen der zweite immer der Dominantenaccord des erstern ist, in einem sehr nahen Verwandtschaftsverhältnisse zu einander stehen, und somit kein gewaltsamer Schritt aus einer Tonart in eine andere dabei sich kund giebt. Anders verhält es sich mit diesen Accordfolgen:
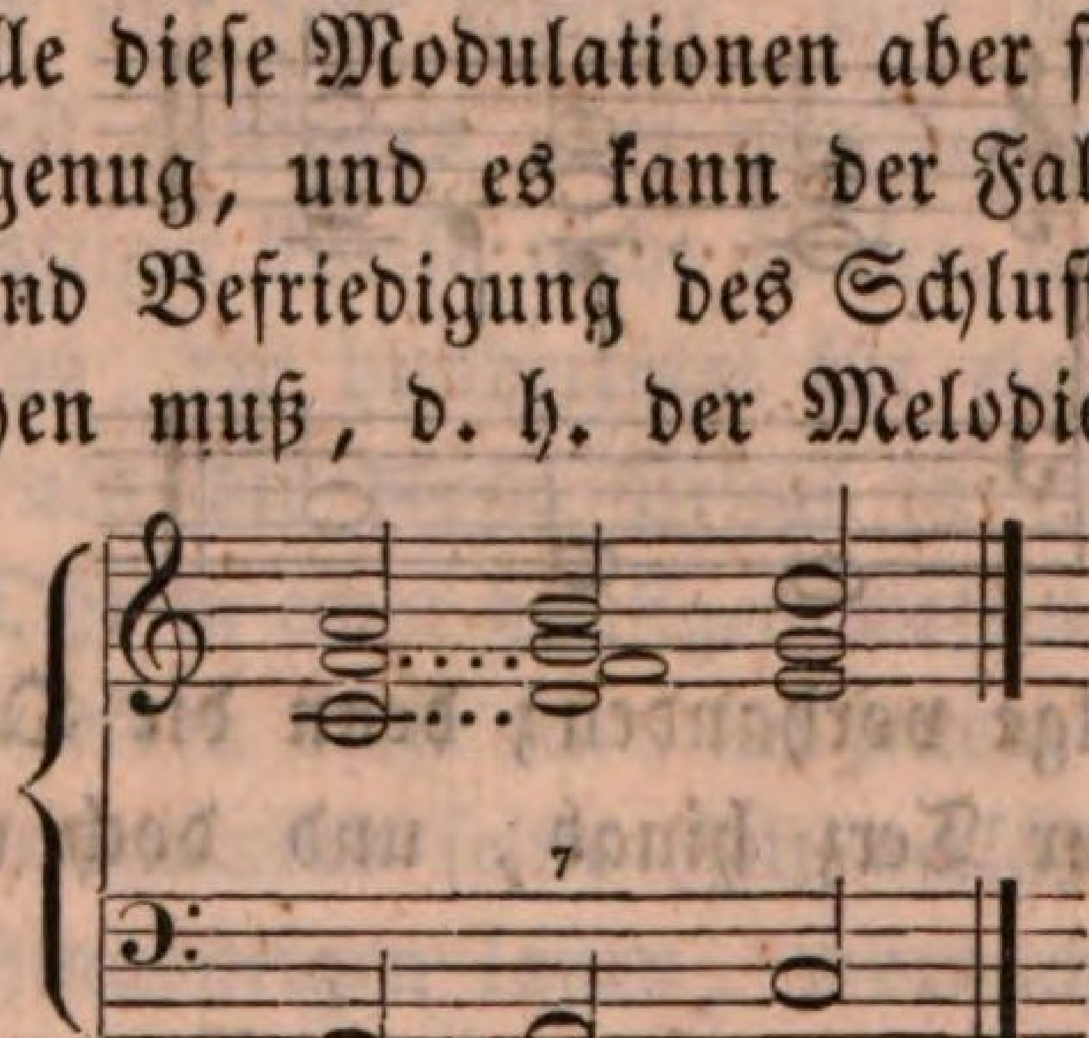


in denen wirklich falsche Quinten= und Octavenfolgen vorkommen, da immer eine und die andere Stimme mit dem Basse gleichmäßig (eine Stufe

auf= oder abwärts) in Quinten und Octaven fortschreitet, und die auf einander folgenden Accorde in gar keiner harmonischen Verwandtschaft zu einander stehen. Vermieden wird nun eine solche fehlerhafte Folge natürlich sogleich dadurch, wenn ein dritter vermittelnder Ton zwischen die beiden sich fremden tritt oder — kann das nicht seyn — wenn dem einen der beiden Dreiklänge eine andere Lage gegeben wird, so daß die Octave und Quinte in der Harmonie nicht beide Male in derselben Stimme zum Vorschein kommen.

In Verbindung mit dem Hauptseptimen=Accorde wird das Fortschreitungsverhältniß von Quinten=Parallelen ein ganz anderes, als bei bloßen Dreiklängen, denn die hinzugetretene Septime zieht die Aufmerksamkeit der Hörer vor allen Dingen auf sich und macht den angeschlagenen Accord zu einem Leitaccord in einen andern. Er kann also nicht als selbstständig, als in sich beruhend, sondern nur in Verbindung mit einem folgenden gedacht werden, und finden daher zwischen ihm und dem vorausgehenden Accorde Quinten und Octaven statt, so sind diese unter keiner Bedingung zu entschuldigen. Der Fortschritt aus f nach C z. B. durch diesen Septimenaccord ist auf folgende Weise erlaubt:



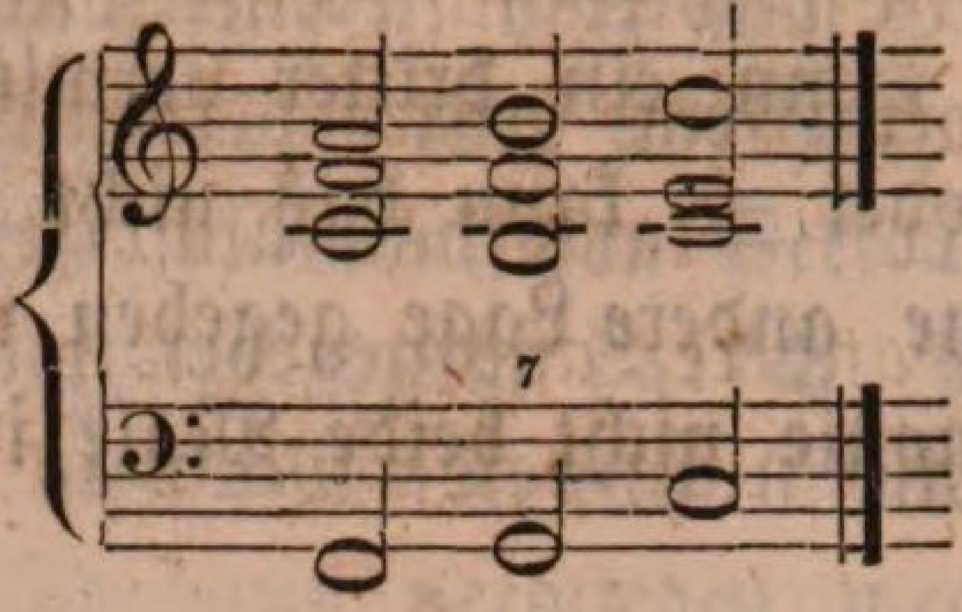
weil nirgends zwei Stimmen gleichmäßig entweder in Quinten oder Octaven fortschreiten. Alle diese Modulationen aber sind aus bekannten Gründen nicht beruhigend genug, und es kann der Fall eintreten, daß, um der wahren Beruhigung und Befriedigung des Schlusses willen, der Übergang folgendermaßen geschehen muß, d. h. der Melodie und dem Basse nach:



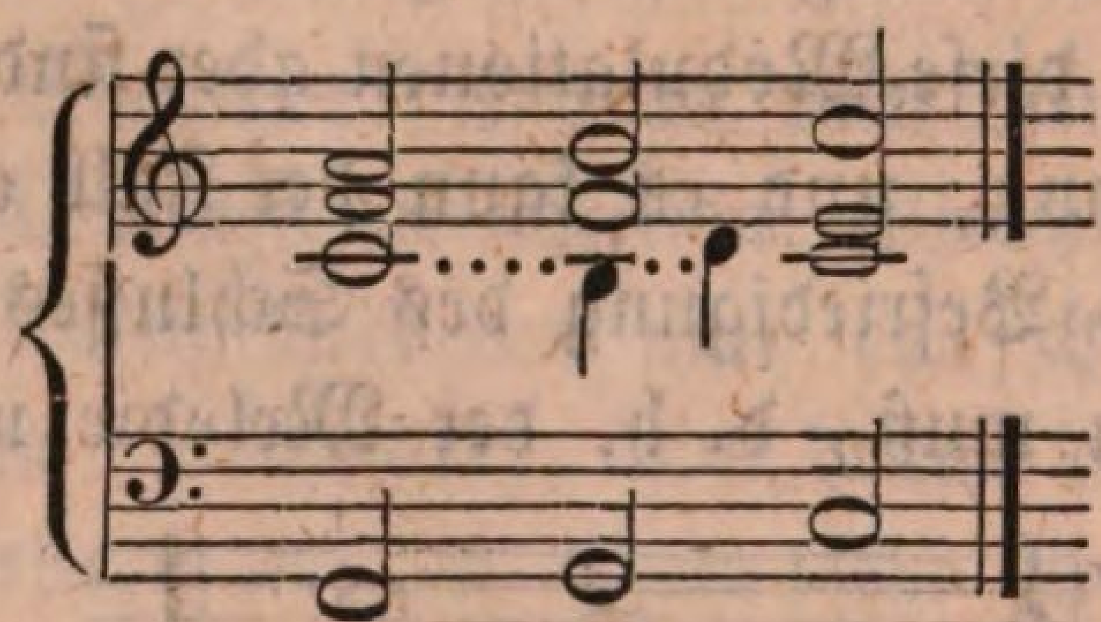
dann aber entstehen unvermeidlich falsche Quinten und Octaven, die schlechterdings vermieden werden müssen, und dies geschieht dadurch:

1) daß man, um die Octav zu vermeiden, diese wegläßt und an ihre Stelle die Septime setzt;
2) daß man, um die Quinte zu vermeiden, diese ebenfalls wegläßt, und statt ihrer im vollen vierstimmigen Satze die Terz verdoppelt.

Statt jener Folge, in welcher Octaven und Quinten zum Vorschein kommen, setzen oder spielen wir z. B.



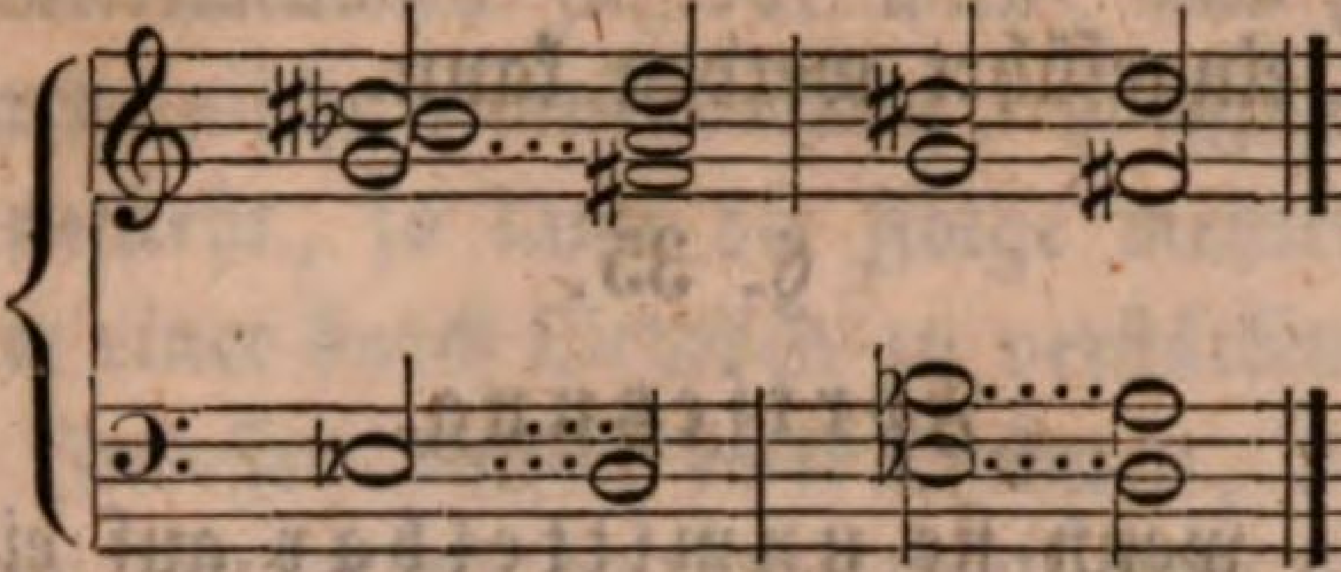
Nunmehr ist in dem Septimenaccorde keine Octave und keine Quinte vorhanden, und es kann somit auch keine falsche Folge derselben statt haben. Einige Tonlehrer wollen sich zwar mit der Quinte hier keine sonderliche Gewissensscrupel machen und setzen dreist den Accord ohne verdoppelte Terz, vielmehr mit der Quinte an der Stelle derselben; ja im vollstimmigen Satze, meinen sie, brauche man es sogar mit der Octav nicht so genau zu nehmen, wenn die Septime gleichwohl neben derselben im Accorde vorhanden sei, und man könne ohne Weiteres schreiben und spielen, wie das Beispiel oben zuerst mitgetheilt wurde. Indessen möchte es doch wohl nicht gerathen, im Gegentheile sehr gefährlich seyn, dieser Sorglosigkeit sich so ganz zu überlassen, namentlich im sogenannten reinen Satze, wo man nicht genug vorsichtig, ängstlich und sorgsam in dieser Beziehung seyn kann. Soll die Quinte durchaus der Vollstimmigkeit wegen gehört werden, so kann man dies leicht durch einen Nachschlag bewirken, indem man jener verdoppelten Terz, durch welche die falsche Folge vermieden wurde, die Quinte noch einmal nachschlagen läßt, wie z. B. hier:



Jetzt ist keine Quintenfolge vorhanden; denn die Quinte des angeschlagenen Accordes schreitet zur Terz hinab, und doch wird im Accorde selbst noch die Quinte gehört.

Alle übrigen Modulationsaccorde, als Nonenaccord u. s. w., sind — wie früher gezeigt — nichts weiter, als um ein oder mehrere Intervalle verstärkte Septimenaccorde, oder sind es Umkehrungen davon, und es hat daher hinsichtlich der Quinten- und Octavenfolge bei ihnen dieselbe Bewandniß, als mit diesem, dem so eben betrachteten Septimenaccorde. Nur der sogenannte große oder vielmehr übermäßige Sextenaccord macht noch auf manche Eigenthümlichkeiten hier Anspruch,

und die Quintenfolgen liegen bei ihm, wie ich auch früher bei seiner eigenen Betrachtung schon zeigte, fast unbemerkt auf der Hand:



Sind auch einige Tonlehrer der Meinung, daß man sich aus der Quintenfolge bei diesem Accorde nicht viel zu machen brauche, da dieselbe hier fast gar nicht bemerkt, vielmehr durch die beiden Dissonanzen der Sexte und Quinte zu einander weit übertönt werde, d. h. hinsichtlich der Aufmerksamkeit, die bei dem Hörer durch den Accord erregt wird, so geben Alle, welche dieser und solcher Ansicht huldigen, doch selbst auch wieder zu, daß nur die Nothwendigkeit einen solchen Quintenschritt entschuldigen könne, und wenn ohne Zwang des Rhythmus und der Melodie derselbe zu vermeiden sei, so solle man ihn lieber vermeiden, was denn ungefähr eben so viel heißt, als seine Sünde bekennen, nur aber auch eine Entschuldigung dafür haben wollen. Es ist nicht meine Aufgabe hier, die völlige Grundlosigkeit, auf welcher jene Ansicht beruht, hier darzuthun, doch warnen will und muß ich in allem Ernste, sich nicht etwa durch sie bethören und zu Fehlern verleiten zu lassen, die oft von den unerwartet nachtheiligsten Folgen seyn können. Auch bei diesem Sextenaccorde darf keine solche Quintenfolge statt haben und der Fälle, wo sie nicht vermieden werden könnte, giebt es sicher nur sehr wenige, und habe ich für meinen Theil noch keinen solchen Fall auffinden oder mir denken können; auch läßt sich mit der Quinte vernünftiger Weise nicht so frei und leichtfertig umspringen, als etwa mit der Octav, die hundertmal für einmal in den Accorden angesehen werden kann als die bloße Prime in erhöhter Potenz, und daher weit seltener das Ohr in einer häufigen Aufeinanderfolge beleidigt, denn die Quinte. Wir vermeiden diese nun bei jenem Sextenaccorde, wenn wir sie, noch ehe der Sextenaccord seine Zeit verläßt, sich auflösen und zur übermäßigen Quarte hinabsteigen lassen, wornach nun auch diese Quarte noch in derselben Zeit sich auflösen und zur Terz hinabsteigen kann, so daß die Folge der Accorde sich gestaltet, wie ich dies schon bei Betrachtung jenes Sextenaccords für sich beispielsweise zeigte.

J. Haydn und Andere pflegen die Quintenfolge bei der Modulation durch diesen Sextenaccord auch dadurch zu vermeiden, daß sie die Quinte desselben über dem Basse des folgenden Dreiklangs noch einige Zeit liegen und hier als Vorhalt vor der Quinte zur dissonirenden Sexte werden lassen,

wobei dann aber zur Milderung der Größe der Dissonanz, welche zwischen der Terz und Sexte (gegen einander eine übermäßige Quinte oder verminderte Quarte) entsteht, auch die in der Terz vorbereitete Quarte noch als dissonirender Vorhalt eingeführt werden kann.

§. 35.

Fortsetzung.

Auch nicht blos, wenn sie **unmittelbar** auf einander folgen, sind solche gleichmäßige Quinten- und Octavenschritte (mehr oder weniger streng) verboten, sondern auch, wenn zwischen den Accorden, in denen sie vorkommen, vielleicht harmonische Nebennoten (Nebenharmonien) oder sogenannte Hülfs- und durchgehende Noten, seien dieselben nun unaccentuirt oder accentuirt, auch kurze rhythmische Pausen und Vorhalte eingeschaltet sind. Und selbst solche Octaven und Quinten, von denen die eine nur nachschlagend ist, die andere hingegen auf den guten Takttheil oder den guten Theil der folgenden Note, den sogenannten Anschlag, fällt, gehören zu den fehlerhaften und müssen vermieden werden, was zudem sehr leicht geschehen kann. In geschwinder Bewegung sind allerdings die durch das Zergliedern oder Brechen der Accorde entstehenden Octaven oder Quinten weniger bemerkbar, und werden alsdann auch von einigen Tonlehrern für erlaubt erklärt, vorausgesetzt, daß der Satz an und für sich völlig rein und richtig ist, wenn man die **nach** einander folgenden Intervalle der dabei zum Grunde liegenden Accorde **zugleich** angiebt.

Octaven und Quinten, die insgesammt blos anschlagend sind oder die auf lauter sogenannte Taktglieder fallen, sind durchgängig erlaubt, und werden auch von den sonst strengsten und gewissenhaftesten Tonsetzern nicht vermieden.

Eben so sind zu den verbotenen **Octaven** insbesondere nicht diejenigen zu rechnen, welche als ein sogenanntes all' unisono gelten. Hiernächst gehören auch diejenigen Octaven, wodurch der Tonsetzer die Melodie oder irgend eine Stimme blos verstärkt, nicht zu den fehlerhaften, weil nämlich solche Octaven nicht als besondere Stimmen, sondern nur als eine Verstärkung anderer Stimmen anzusehen sind, mit anderen Worten, weil kein Schritt in eine andere Harmonie geschieht, vielmehr die angenommene Tonart niemals zweifelhaft bleibt.

Nicht weniger fehlerfrei ist eine solche Verstärkung des Basses durch etwa die tiefen Octaven, und bei solcher rein unisono gesetzten Stelle kann recht wohl auch eine Verzierung durch Hülfs- und Durchgangstöne oder dergleichen angewendet werden, ohne daß deshalb der Unisonosatz seinen fehlerfreien Charakter verlöre.

Dies Alles gilt jedoch nur von Octaven, durch welche für sich noch keine besondere Tonart angekündigt wird; da bei jeder Quinte hingegen auch eine andere Grundharmonie fühlbar wird, und folglich durch sie unverhinderlich eine harmonische Fortschreitung, d. h. eine Fortschreitung in eine andere Tonart entsteht, so kann die Folge mehrerer Quinten nach Art des all' unisono, oder einer durch Octaven zu verstärkenden Stimme u. s. w., nicht erlaubt seyn. Indessen dürfen zwei Quinten, von denen die eine nur ein durchgehender oder Vorhalts= auch Wechsel=Ton ist, im Falle der Noth und besonders bei etwas geschwinder Bewegung wohl auf einander folgen, obschon der strenge Harmoniker sie auch hier nicht gestattet, und Jeder auch am besten thut, wenn er sich dergleichen auch auf solche Weise nicht erlaubt.

Auch mehrere unmittelbar auf einander folgende Quarten bringen eine ziemlich schlechte oder meistens doch keine angenehme Wirkung hervor, da sie im Grunde nur als umgekehrte oder versetzte Quinten anzusehen sind. Fügt man freilich solchen Quarten eine Unterstimme so nahe als möglich hinzu, so werden sie gewissermaßen gedeckt, tritt ihr Charakter als umgekehrte Quinten nicht so deutlich hervor, und sie dürfen ohne Bedenken statt haben; nur läßt sich ein solcher Satz dann niemals auch in weiter Harmonie spielen, weil sonst unverhinderlich Quinten entstehen, da die weite Harmonie nur durch Umkehrung jener Quarten gebildet werden könnte.

Quinten von ungleicher Größe können natürlich keine falsche oder fehlerhafte Folge bewirken, da diese nur, wie die Regel auch sagt, zwischen reinen Quinten, wenn die Stimmen in reinen Quinten mit einander fortschreiten, entsteht und statt hat.

Dem völlig analog bilden auch zwei Octaven von ungleicher Größe, die zudem nur selten und blos im Durchgange vorkommen können, keine falsche Folge, denn die Regel sagt ebenfalls, nur wenn verschiedene Stimmen gleichmäßig in reinen Octaven fortschreiten, entsteht eine solche.
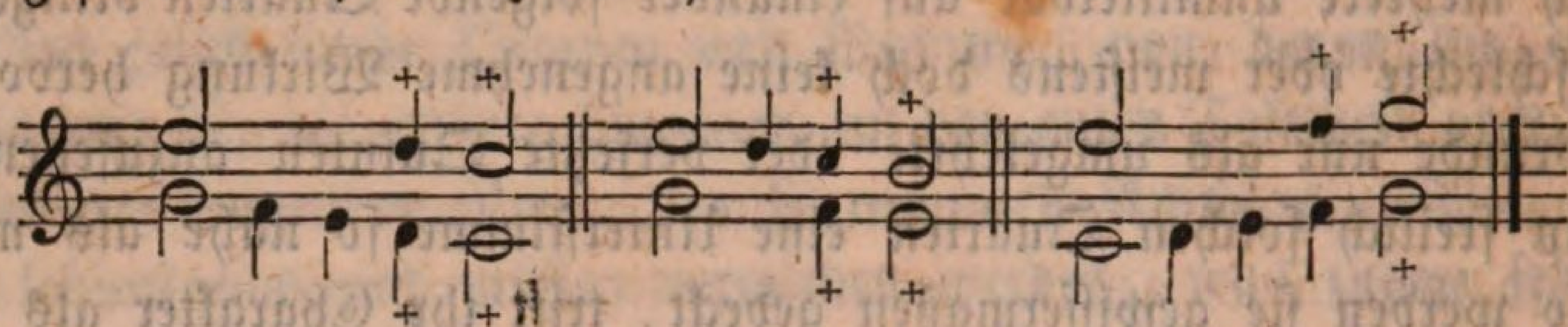
Octaven und Quinten in entgegengesetzter Bewegung können ebenfalls nicht so strenge verboten seyn, als in gleicher oder gerader; denn hier schreiten die Stimmen eigentlich gar nicht gleichmäßig mit einander fort, sondern während die eine z. B. eine Quarte fällt, steigt die andere eine Quinte und umgekehrt. Da indessen eine fallende Quinte stets nur das Umgekehrte ist von einer steigenden Quarte, und diese das Umgekehrte von einer fallenden Quinte, so verhütet man solche Fortschreitung, obschon eigentlich nicht ganz unrichtig, doch wo möglich nicht gerne

in den Außenstimmen, wo sie zu deutlich hervortreten würde, und läßt sie nur in den Mittelstimmen vorkommen.

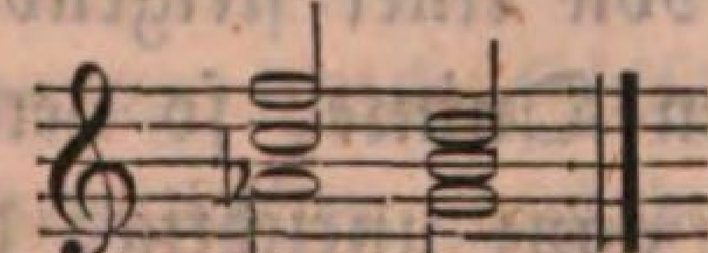
§. 36.

Fortsetzung.
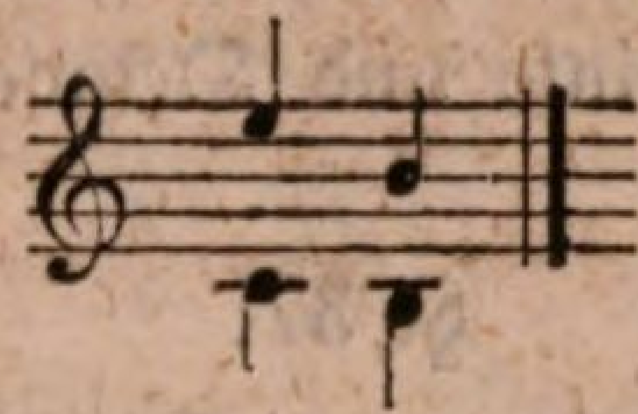
Von gleicher Wichtigkeit in harmonischer Beziehung, als jene offenbaren, sind nun endlich auch die sogenannten verdeckten Quinten und Octaven, d. h. solche, welche zwar nicht wirklich gehört werden, aber bei dem Fortschreiten zweier Stimmen zu einer großen Quinte in gerader Bewegung entstehen, oder mit anderen Worten, welche erst zum Vorscheine kommen, wenn der Raum zwischen den beiden Intervallen durch noch andere, nämlich sogenannte Durchgangs- oder Hülfs-Töne oder Noten ausgefüllt wird, wie z. B. hier:
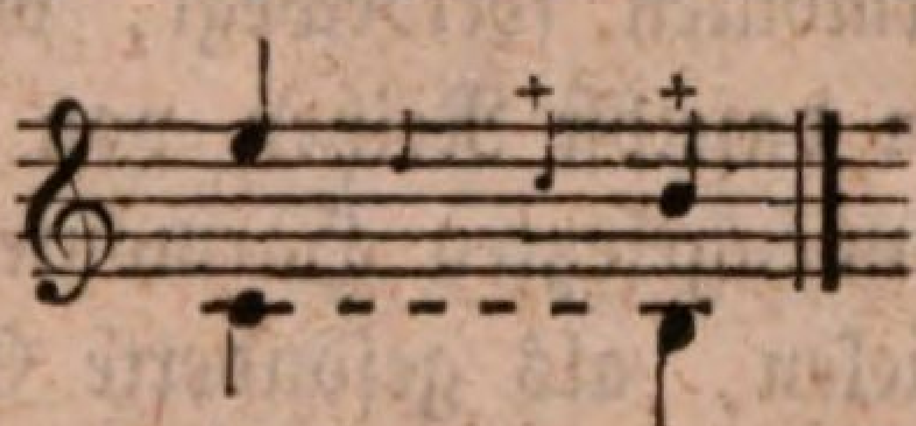


Ich habe die Füll- oder durchgehenden Noten als kleine Viertel zum Unterschiede von den Hauptnoten (halben) geschrieben und die Stellen, wo nun solche sogenannte verdeckte Quinten und Octaven entstehen, mit + bezeichnet. Viele Tonlehrer halten diese Art von Quinten- und Octavenfolgen für gar nicht fehlerhaft, weil sie keine eigentlichen Parallelen seien; aber warum sie diese nicht sollen seyn können und wirklich sind, läßt sich schwer begreifen, da diese und solche verdeckte Quinten und Octaven oft noch weit übler und leerer im Ohre klingen, als jene vorhin betrachteten eigentlich zwischen den Hauptnoten selbst statthabenden falschen Quinten- und Octaven-Parallelen. Daß ihnen gleichwohl von mancher Seite her das Wort geredet wird, kann nur seinen Grund darin haben, daß man die Regeln über die Octaven- und Quintenfolge entweder zu allgemein oder zu einseitig, kurz nie bestimmt genug faßt. Stets muß dieselbe auf die ganze harmonische Musik ausgedehnt werden. Überall, wo gleichlaufende Bewegungen mit Harmoniesprüngen der consonirenden Töne in den Accorden zusammenstoßen, entstehen Fehler gegen die Schönheit der Kunst, die nur in sehr seltenen Fällen, wie ich sie oben glaube bestimmt genug bezeichnet zu haben, als erlaubt erscheinen, wie z. B. wenn auf den Sextenaccord von F-Moll der Dreiklang von G folgt:
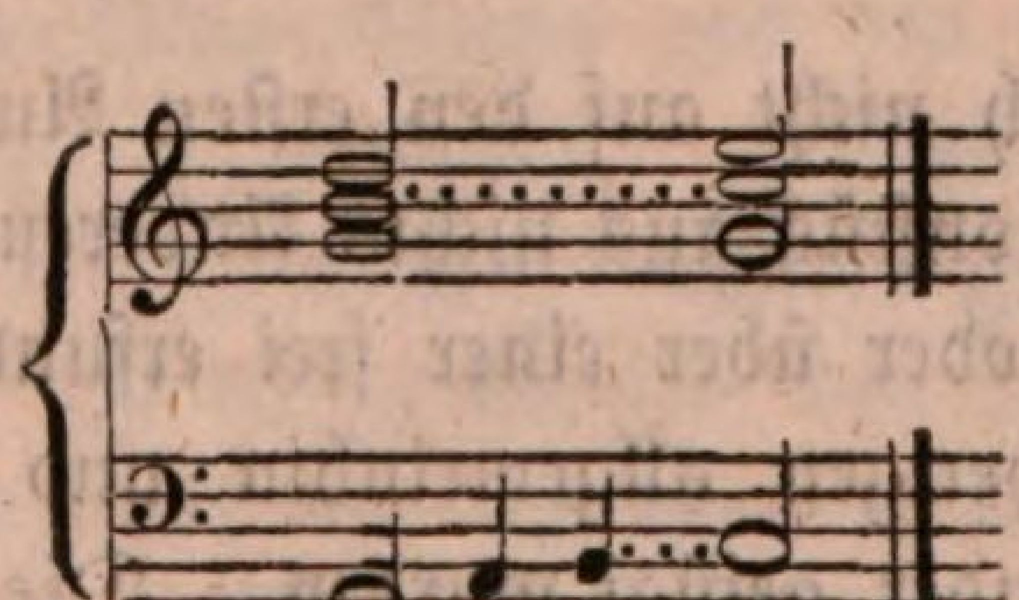


Dies giebt sichtlich sogenannte verdeckte Quinten; aber die eigentliche Quintenfortschreitung liegt in dem übersprungenen es. Da dieses es jedoch weder zu F-Moll noch zu G-Dur gehört, so wird es schwerlich supplirt werden, und es kommen hier also keine gleichmäßigen Quintenfolgen vor, nicht einmal gedachte. Der Quartsextenaccord von C hätte folgen sollen, aber er ist übergangen worden, und es scheint nun mit der geraden Bewegung sich widerrechtlich ein Harmoniensprung zu verbinden. Folgen diese beiden Töne auf einander,



so entstehen z. B. ebenfalls sogenannte verdeckte Octaven, denn füllen wir den Sprung von e nach h diatonisch aus, oder denken wir uns ihn auf diese Weise ausgefüllt,



so schreitet die Ober= mit der Unterstimme gleichmäßig in Octaven fort. Man höre aber auch solche Sprünge und das Widrige derselben unterliegt keinem Zweifel. Sie müssen daher ebenfalls vermieden werden. Daß jedoch auch die verdeckten (wie die offenbaren) Quinten und Octaven nicht alle eine gleich widrige Wirkung hervorbringen, und daher nach Umständen mehr oder weniger zu entschuldigen seyn können, leuchtet ein und zeigt der erste beste Versuch. So sind z. B. die bisher angeführten verdeckten Quinten und Octaven auf keinen Fall, dagegen im Nothfall aber recht wohl folgende zu gestatten:



wo der Baß aus der Dominante zur Tonica, oder umgekehrt, springt, während die andere Stimme nur stufenweise fortschreitet. Und besonders wenn, wie in dem mitgetheilten Beispiele der Fall ist, die Octaven und Quinten nur in einer Mittelstimme gegen die andere liegen, darf man sich solche Freiheiten wohl erlauben. Dem angehenden Harmoniker pflegt

es gewöhnlich eine Zeitlang schwer zu werden, die verdeckten Quinten und Octaven aufzufinden; doch thut Übung da Alles und wird bei gehöriger Aufmerksamkeit ihn bald auch mit diesem Zweige der freilich vielverzweigten und sehr verwickelten Wissenschaft seiner Kunst vertraut machen.

Und so viel mag hinreichen zur Erklärung des wichtigen Gegenstandes der falschen wie verdeckten Quinten und Octaven oder der sogenannten Quinten- und Octaven-Parallelen, in welchen das Intervall selbst, was ich ausdrücklich noch einmal wiederhole, augenscheinlich immer in der Größe seiner Reinheit, als reine Quinte und Octave, ausgeübt wird.

§. 37.

Zergliederung der Accorde und Figurirung der Harmonie.

Sehen wir eine Claviercomposition oder vielmehr eine Composition für Clavier an, so finden wir indessen selten, daß dieselbe sich blos in solchen Accorden oder Harmonien fortbewegt, wie bisher hier betrachtet wurden, vielmehr wechseln daselbst Reihen von einzelnen Tönen mit den aufs mannigfaltigste zusammengesetzten Harmonien; und sehen wir das, was die beiden Hände spielen, als gesonderte Stimmen an, so ist auch die Gleichzeitigkeit in den Fortschritten derselben nur einer der seltneren Fälle und weit häufiger findet eine Ungleichzeitigkeit darin in den unberechenbar mannigfaltigen Abstufungen statt. Es frägt sich daher, wie die bis dahin gegebene Accordenlehre auf eine Claviercomposition in der Gestalt, in welcher solche uns heutzutage meistens vorliegt, angewendet werden kann? —

Es ist nothwendig, daß ich zur Beantwortung dieser Frage Manches andeutungsweise wiederhole, was schon bei anderer Gelegenheit im Buche, namentlich im dritten Capitel gegenwärtigen zweiten Theils vorgetragen wurde.

Wenn scheinbar auch nicht auf den ersten Anblick, so besteht gleichwohl ursprünglich jedes Tonstück aus nichts Anderem, denn aus einer Reihe von Accorden, die unter oder über einer frei erfundenen Melodie nach gewissen und in dem Bisherigen allgemeinhin und im Wesentlichsten entwickelten Gesetzen an einander gefügt wurden. Die vielgefärbten Tonbilder und Tonfiguren, welche uns aus einem Tonstücke, so wie es in seiner Vollendung ist, entgegentreten, entstanden nur durch sogenannte Zergliederung und verzierende Figurirung jener ursprünglichen Accorde und nun entweder im Ganzen oder auch nur einzelner stimmiger Theile, aus welchen dieselben in ihrer ersten Form bestanden.

Zergliederung eines Accordes ist dasjenige Verfahren, wornach wir die einzelnen Töne oder Stimmen, aus welchen derselbe besteht, im Spiel nicht gleichzeitig, also nicht wirklich accordmäßig, sondern der Zeit nach getrennt von einander, nach einander erscheinen lassen. Daß ein solches Verfahren auf die verschiedenste Art und Weise, in der mannigfachsten Form geschehen kann, leuchtet ein, und diese Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit steigert sich bis zum unendlichsten, unberechenbarsten Maße, wenn wir bedenken, daß bei solcher Zergliederung auch nicht etwa blos auf eine gewisse Octavenlage der Accordtöne Rücksicht genommen zu werden braucht, sondern dieselbe sich je nach dem Willen und Bedürfniß des Componisten über alle Octaven des Claviers erstrecken dürfen, und wenn wir endlich dabei auch noch das mannigfaltige rhythmische Maß in Betrachtung ziehen, in welchem Töne nach einander sich zusammenstellen lassen. Nehmen wir z. B. blos den einfachen Accord C-Dur: auf wie viel verschiedene Weise lassen die Töne desselben sich melodisch oder der Zeit nach getrennt von einander zusammenstellen! zumal wenn es dabei gleich ist, wo, in welcher Octave die Töne erscheinen und welche Zeit sie einzeln oder zusammengenommen einnehmen! — Dazu, zu dieser Zergliederung der Accorde, kommt nun aber auch noch die Figurirung derselben. Wir verstehen hierunter das Umgeben und Durchflechten der einzelnen Accordtöne mit noch anderen Tönen, die nicht ursprünglich zu dem Accorde oder dessen Harmonie gehören, und die nun, treten sie verbindend zwischen zwei Harmonietöne, durchgehende Töne, Durchgangstöne genannt werden oder Hülfstöne, wenn sie blos um einen Harmonienton herum gewissermaßen eine verzierende Gruppe von Tönen bilden. Ich darf nicht erst darauf aufmerksam machen, welches unabsehbare Gebiet für Tonbildereien sich dadurch für die Composition eröffnet, und ist die Entstehungsart derselben in unsern Tonstücken damit angegeben und erkannt, so kommt es nun nur noch darauf an, daß der Clavierspieler aus den reichen Tonbildungen, die ihm in seinen Tonstücken entgegentreten, auch die einzelnen Harmonien und Accorde herauszufinden weiß, welche denselben gezeigter Maßen ursprünglich zu Grunde liegen. In dieser Hinsicht bin ich der Meinung, daß sich dem geübten Spieler gar keine Schwierigkeiten mehr bieten, so bald er nur in der Accordbildung selbst sich eine gründliche Kenntniß und einige Erfahrung gewonnen hat. Ist dies der Fall, so ergeben sich auch aus den reichsten Tonbildungen bald und leicht diejenigen einzelnen Töne, welche zusammengenommen die Harmonie oder den Accord ausmachen, worauf jene beruhen, und hat der Spieler diese Töne gefunden, so hat er in den übrigen, aus denen die Bildungen bestehen, zugleich auch von selbst die-

jenigen, die blos zur Verzierung und Figurirung des ursprünglichen harmonischen Zusammenklangs von Seiten des Componisten gewählt wurden. Um diese Behauptung zu beweisen, wäre es nöthig, ein Tonstück zur Hand zu nehmen, und den Schüler gleichsam selbst eine dahin zielende Analyse vornehmen zu lassen; doch kann dies nicht wohl hier, sondern auf genügende Weise nur durch mündlichen Unterricht geschehen, und ich schließe daher meine Lehre mit dem herzlichsten Wunsche, die Aufgabe gelöst zu haben, die ich mir damit stellte, und die im Vorwort und der Einleitung zum ganzen Buche näher aus einander gesetzt wurde.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

2/03